

Aus
Natur und Geisteswelt
439
A. Einstein
Beispielsammlung zur
älteren Musikgeschichte
B.G.T.
B.G. Teubner·Leipzig·Berlin

Bisher sind zur Physik und Chemie erschienen:

Physik: Einführung, Grundlagen und Geschichte.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Einführung in die Physik. Von Hofrat Professor Dr. F. Auerbach. 4. Aufl. Mit 71 Figuren. (Bd. 40.)

Experimentalphysik, Gleichgewicht und Bewegung. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. R. Börnstein. Mit 90 Abbildungen. (Bd. 371.)

Einführung in die Relativitätstheorie. Von Dr. W. Bloch. 3., verb. Auflage. Mit 18 Figuren (Bd. 618.)

Das Wesen der Materie. Moleküle und Atome. Von Prof. Dr. G. Mie. 4. Aufl. Mit 25 Figuren. (Bd. 58.)

Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. 2. Aufl. Mit 2 Figuren. (Bd. 370.)

***Die Naturwissenschaften im Mittelalter** und im Zeitalter des Wiedererwachens der Wissenschaften. Von Direktor Dr. F. Dannemann. (Bd. 695.)

***Die Naturwissenschaften in der Neuzeit.** Von Dir. Dr. F. Dannemann. (Bd. 696.)

Große Physiker. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. 2. Aufl. Mit 6 Bildnissen. (Bd. 324.)

Werdegang der modernen Physik. Von Oberlehrer Dr. H. Keller. Mit 13 Figuren. (Bd. 343.)

Physikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. G. Berndt. (Teubners kl. Fachwörterbücher.) Bd. 5.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Mechanik.

Mechanik. Von Prof. Dr. G. Hamel. 3 Bände. (Bd. 684/86.) I. Grundbegriffe der Mechanik. Mit 38 Fig. im Text. *II. Mechanik der festen Körper. *III. Mechanik der flüssigen und luftförmigen Körper.

Aufgaben aus der techn. Mechanik. Von Prof. R. Schmitt. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 558/559.)
I. Statik und Festigkeitslehre. 156 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlreichen Fig. im Text.
II. Dynamik und Hydraulik. 140 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlr. Figuren im Text.

Statik. Von Baugewerkschuldirektor Gewerbeschulrat Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 12 Figuren im Text. (Bd. 828.)

Festigkeitslehre. Von Baugewerkschuldirektor Gewerbeschulr. Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 119 Figuren im Text. (Bd. 829.)

Optik, angewandte Optik und Strahlungserscheinungen.

Das Licht und die Farben. Einführung in die Optik. Von Professor Dr. L. Graetz. 5. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 17.)

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Geh. Regierungs-Rat Professor Dr. R. Börnstein. 3., neubearb. Aufl. von Prof. Dr. E. Regener. Mit 71 Abbildungen. (Bd. 64.)

Die optischen Instrumente. (Lupe, Mikroskop, Fernrohr, photographisches Objektiv und ihnen verwandte Instrumente.) Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 3., vermehrte u. verb. Auflage. Mit 89 Abbildungen im Text. (Bd. 88.)

Das Auge und die Brille. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Das Mikroskop, seine wissenschaftlichen Grundlagen und seine Anwendung. Von Dr. A. Ehringhaus. Mit 75 Abbildungen im Text. (Bd. 678.)

Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. 2. Aufl. Mit 63 Figuren im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Bd. 284.)

Die Kinematographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen. Von Dr. H. Lehmann. 2. Auflage von Dr. W. Merté. Mit 68 zum Teil neuen Abbild. (Bd. 358.)

Die Photographie, ihre wissenschaftlichen Grundlagen u. ihre Anwendung. V. Dipl.-Ing. Dr. O. Prelinger. 2., verb. Aufl. Mit 64 Abbildungen. i. T. (Bd. 414.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit Bilderanhang. (Bd. 410.)

Die Röntgenstrahlen und ihre Anwendung. Von Dr. med. G. Bucky. Mit 85 Abbildungen im Text und auf 4 Tafeln. (Bd. 556.)

Wärmelehre.

Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Börnstein. 2., durchgesehene Auflage hrsg. von Prof. Dr. A. Wigand. Mit 33 Abbildungen im Text. (Bd. 172.)

Einführung in die technische Wärmelehre (Thermodynamik). Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2. Aufl. von Dr. F. Schmidt. Mit 46 Abb. im Text. (Bd. 516.)

Praktische Thermodynamik. Aufgaben und Beispiele zur technischen Wärmelehre. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 40 Abb. im Text und 3 Tafeln. (Bd. 596.)

Die Kälte, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. H. Alt. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 311.)

Einführung in die Chemie.

Einführung in die allgemeine Chemie. Von Studienrat Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit 24 Figuren. (Bd. 582.)

Einführung in die organische Chemie. (Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe.) Von Studienrat Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit 9 Abb. im Text. (Bd. 187.)

Einführung in die anorganische Chemie. Von Studienrat Dr. B. Bavink. Mit 31 Abbildungen. (Bd. 598.)

Einführung in die analytische Chemie. Von Dr. F. Rüsberg. 2 Bde. I. Theorie und Gang der Analyse. Mit 15 Figuren im Text. II. Die Reaktionen. Mit 4 Figuren im Text. (Bd. 524/25.)

Einführung in die Biochemie in elementarer Darstellung. Von Prof. Dr. W. Löb. 2. durchges. u. verm. Aufl. v. Prof. Dr. H. Friedenthal. M. 12 Fig. i. T. (Bd. 352.)

Elektrochemie und ihre Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Arndt. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen im Text. (Bd. 234.)

Das Radium und die Radioaktivität. Von Prof. Dr. M. Centnerszwer. 2. Aufl. Mit 33 Figuren im Text. (Bd. 405.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. 2. Aufl. Mit 23 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 227.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Einführung in die Experimentalchemie. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Blochmann. 5. Aufl. Mit 92 Abbildungen. (Bd. 5.)

Das Wasser. Von Geh. Regierungsrat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abbild. (Bd. 291.)

***Chemisches Wörterbuch.** Von Privatdozent Dr. H. Remy. (Teubners kl. Fachwörterbücher.)

Chemische Technologie.

Die künstliche Herstellung von Naturstoffen. Von Prof. Dr. E. Küst. (Bd. 674.)

Der Luftstickstoff und seine Verwertung. Von Prof. Dr. K. Kaiser. 2. Aufl. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 313.)

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. 2. verb. Aufl. Mit 21 Abbildungen. (Bd. 314.)

Die Sprengstoffe, ihre Chemie und Technologie. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. R. Biedermann. 2. Auflage. Mit 12 Figuren. (Bd. 286.)

Farben und Farbstoffe. Ihre Erzeugung u. Verwendung. Von Dr. A. Zart. Mit 31 Abb. (Bd. 483.)

Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Wörterbuch der Warenkunde. Von Dr. M. Pietsch. (Teubners kleine Fachwörterbücher. Bd. 3.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Naturlehre im Hause.

Physik in Küche u. Haus. Von Studienrat H. Speitkamp. 2. Aufl. Mit 54 Abb. (Bd. 478.)

Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 4. Aufl. (Bd. 76.)

Desinfektion, Sterilisation, Konservierung. Von Regierungs- und Medizinalrat Dr. O. Solbrig. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 401.)

Ernährung und Nahrungsmittel. Von Geh. Rat Prof. Dr. N. Zuntz. 3. Aufl. Mit 6 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Die Bakterien im Haushalt der Natur und des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. 2. Aufl. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 242.)

Beleuchtungswesen. Von Ing. Dr. H. Lux. Mit 54 Abb. im Text. (Bd. 433.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorb.

L. Smith.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

439. Bändchen

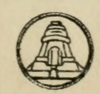
Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte

Von

Alfred Einstein



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1917



Vorwort.

Die Anregung, zu meiner Musikgeschichte eine Beispielsammlung zu liefern, ist von der Verlagshandlung ausgegangen. Ich bin ihr mit Freuden gefolgt, obwohl ich mir der Schwierigkeiten, auf 76 Seiten der Aufgabe gerecht zu werden, sehr deutlich bewußt war. Von vornherein war für die Sammlung der Grenzstein da gesetzt, wo die lebendige Musikübung anfängt, beim Beginn der klassischen Periode; mit andern Worten da, wo Haus, Konzertsaal und Bühne die Illustration zu einer Musikgeschichte täglich liefern und liefern können. Niemand kann sich die kleinste musikgeschichtliche Belehrung mit Nutzen aneignen, dem nicht beim Anhören wirklicher Musik Fragen über die Entwicklung der Kunstmittel und der Form aufgestiegen sind; wer ohne solche Anschauung zu einer Musikgeschichte greift, um etwa in einer halben Stunde sich „auch über dies Gebiet zu orientieren", der wird geradesoviel davontragen wie ein Blindgeborner von einer Geschichte der Malkunst. Man wird es daher, und zwar nicht bloß aus der Notwendigkeit der äußersten Platzbeschränkung heraus, begreiflich finden, wenn die Sammlung mit einem Beispiel der neuen Sonatenform abschließt, und ihr nicht den Vorwurf machen, die alte Musik auf Kosten der neueren zu betonen. Sie will nichts weiter, als dem Leser, für den „Aus Natur und Geisteswelt" gedacht ist, eine Anschauung der alten Kunstformen vermitteln, die ihm sonst nicht leicht erreichbar ist.

Aber noch in einer weiteren Beschränkung will die Sammlung richtig verstanden sein. Sie will keine Entwicklung deutlich machen, sondern nur die in der Musikgeschichte genannten alten Formen und Ausdrucksmittel in typischen Beispielen zeigen. Und selbst hierin hätte noch viel weitergegangen werden können. Es fehlt einer der antiken Musikreste, ein Beispiel des gregorianischen Gesanges; für die Ballata oder Chanson des 14. Jahrhun-

derts muß die wiedergegebene Frottola aufkommen; es fehlt eine ältere Toccata, eine Variationenreihe, eine französische oder italienische Ouvertüre. Vielleicht läßt sich all dies einmal später nachholen und die ganze Sammlung auf einer breiteren Grundlage neu aufbauen.

Grundsatz der Wiedergabe war absolute Treue und Deutlichkeit. Nur die Notenwerte sind entsprechend verkürzt und die Versetzungszeichen ergänzt worden. Mit Vortragszeichen ist sparsam umgegangen; die Füllnoten bei den Stücken aus dem Generalbaßzeitalter sollen natürlich keine Bearbeitung vorstellen. Mit Absicht habe ich bei mehreren Beispielen vermieden, die Partitur auf zwei Systeme zusammenzuziehen. Diese bequeme Form der Darbietung verleitet zu einem gedankenlosen Hinwegspielen am Klavier; der Leser aber soll sich um die Komposition bemühen — und ich sehe nicht ein, warum er sich nicht bemühen soll, wenn ihm alle unnötigen Hindernisse aus dem Wege geräumt sind. Denn die Wiedergabe eines 4- oder 5stimmigen Stückes auf drei Notensystemen ist auch deutlicher als die klaviergerechte Zusammenziehung.

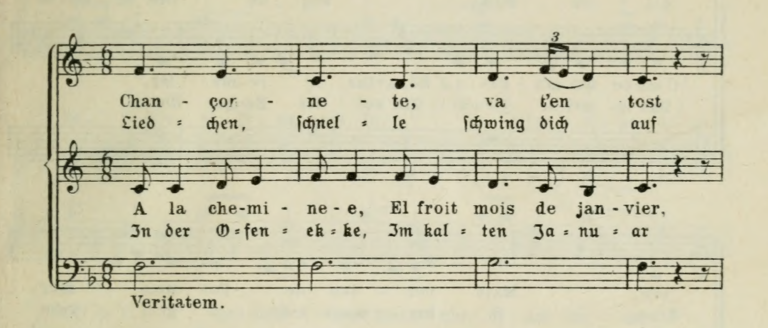
In den Erläuterungen war Kürze und strenge Rücksicht auf den Sinn der Beispielsammlung oberstes Gebot. Ein jedes der Stücke steht ja in Wirklichkeit im Mittelpunkt unendlich vieler geschichtlicher Beziehungen, und so wäre auch Unendliches über jedes zu sagen.

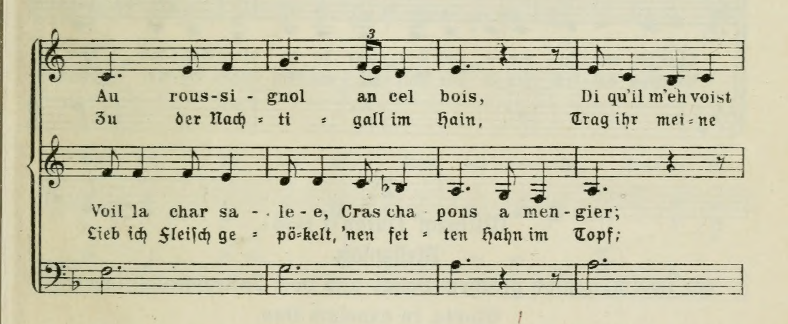
München, im Juni 1917.

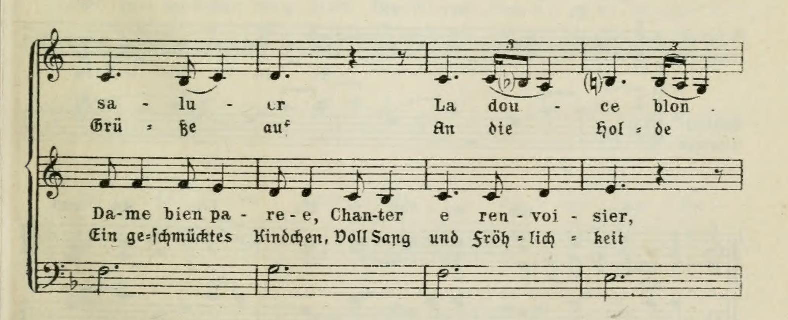
Alfred Einstein.

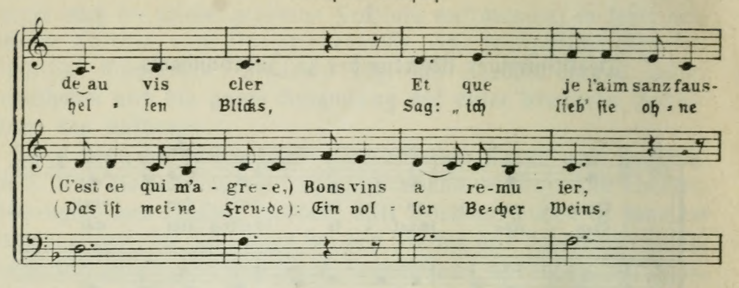
1.

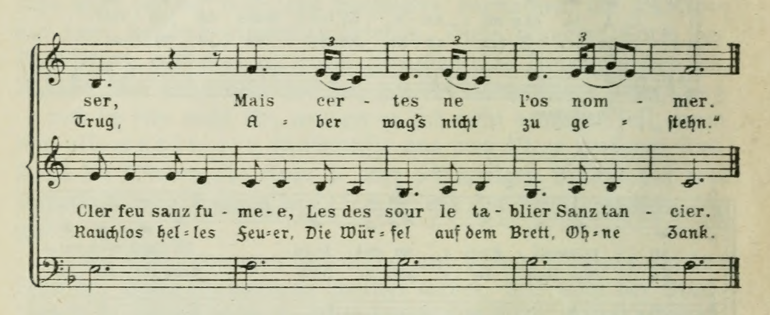
Dreistimmiger Motetus des 13. Jahrhunderts.











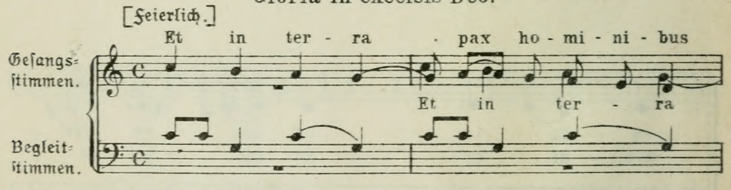
2.

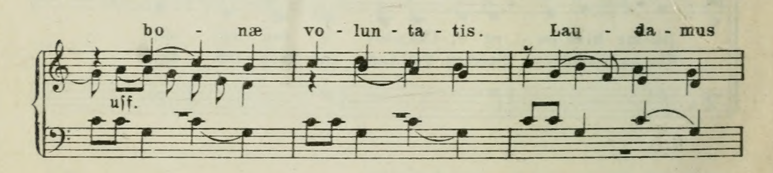
Wilhelm Dufay († 1474).

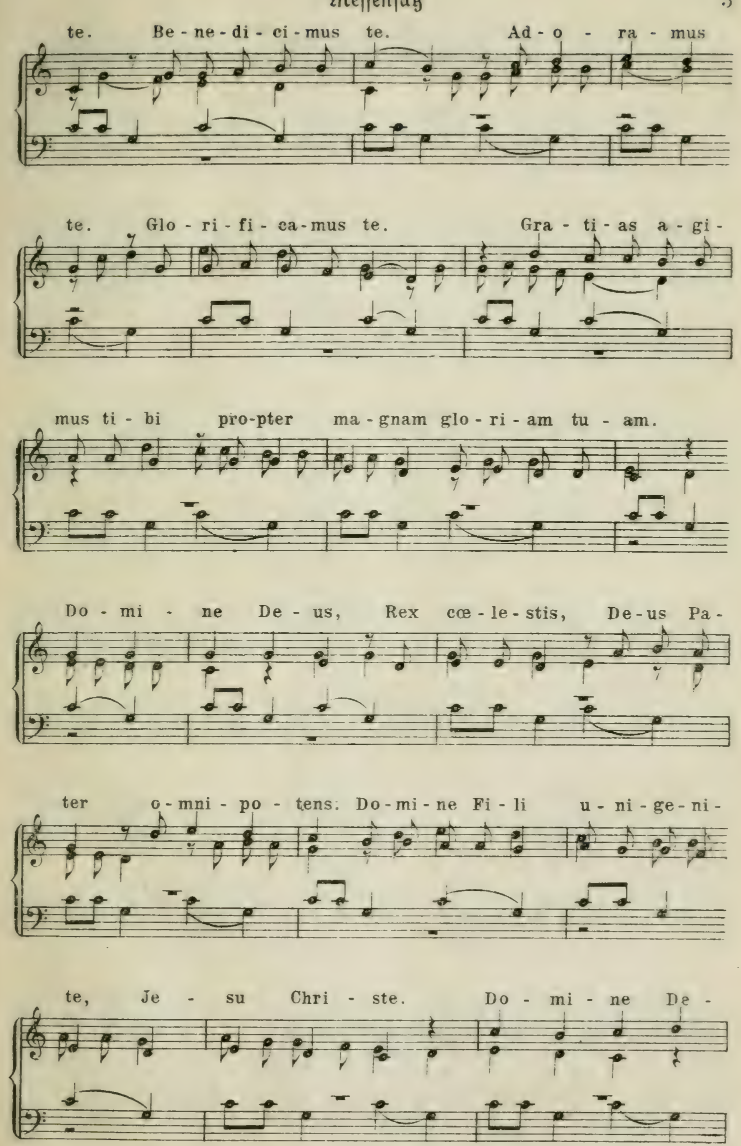
Messensatz

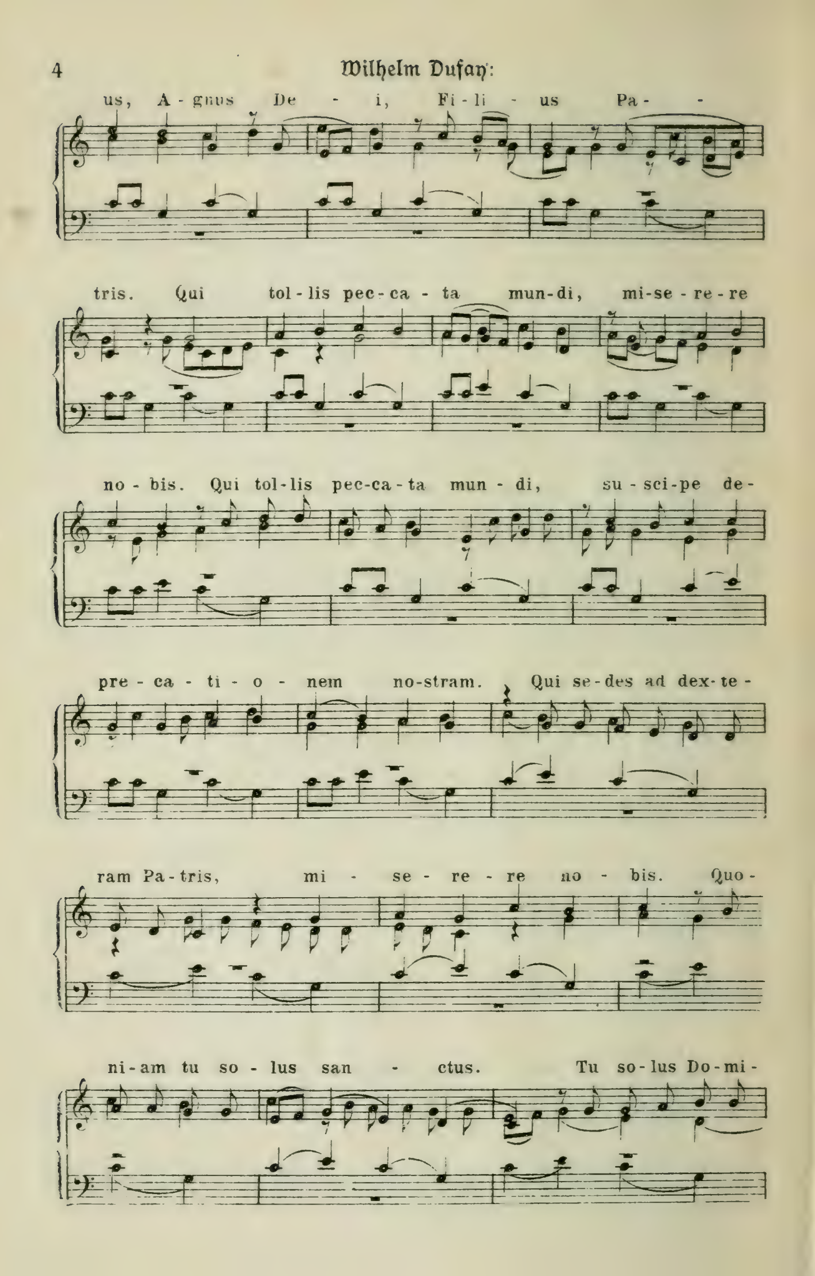
für zwei kanonisch geführte Vokal- und zwei Instrumentalstimmen.

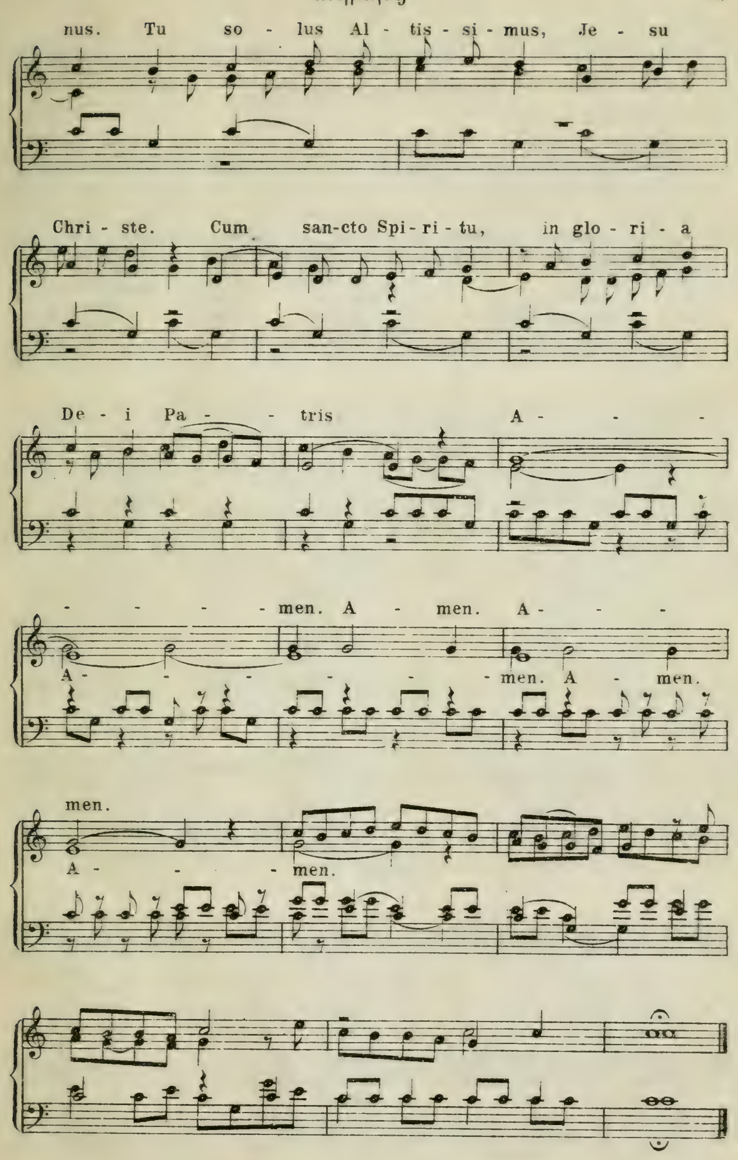
Gloria in excelsis Deo.






te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -
mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
Do - mi - ne De - us, Rex cœ - le - stis, De - us Pa -
ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -
te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De -


us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - -
tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re
no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de -
pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te -
ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo -
ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi -


nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su
Chri - ste. Cum san-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a
De - i Pa - tris A - - -
- - - men. A - men. A - - -
A - - - - men. A - men.
men.
A - - men.

3.

Michele Pesenti.



[Lebhaft.]

1. 2. Dim-mi un po - co che vuol di - re: S'io ti mi - ro, ti na - scon - di; S'io ti par - lo, non ri - spon - di, S'io ti se - guo, vuoi fug - gi - re!

1. 2. Sag mir an, was soll's be - deu - ten: Du ver - birgst dich, sucht mein Blick dich; Und du schweigst, so oft ich re - de, Wenn ich fol - ge, willst du flie - hen!

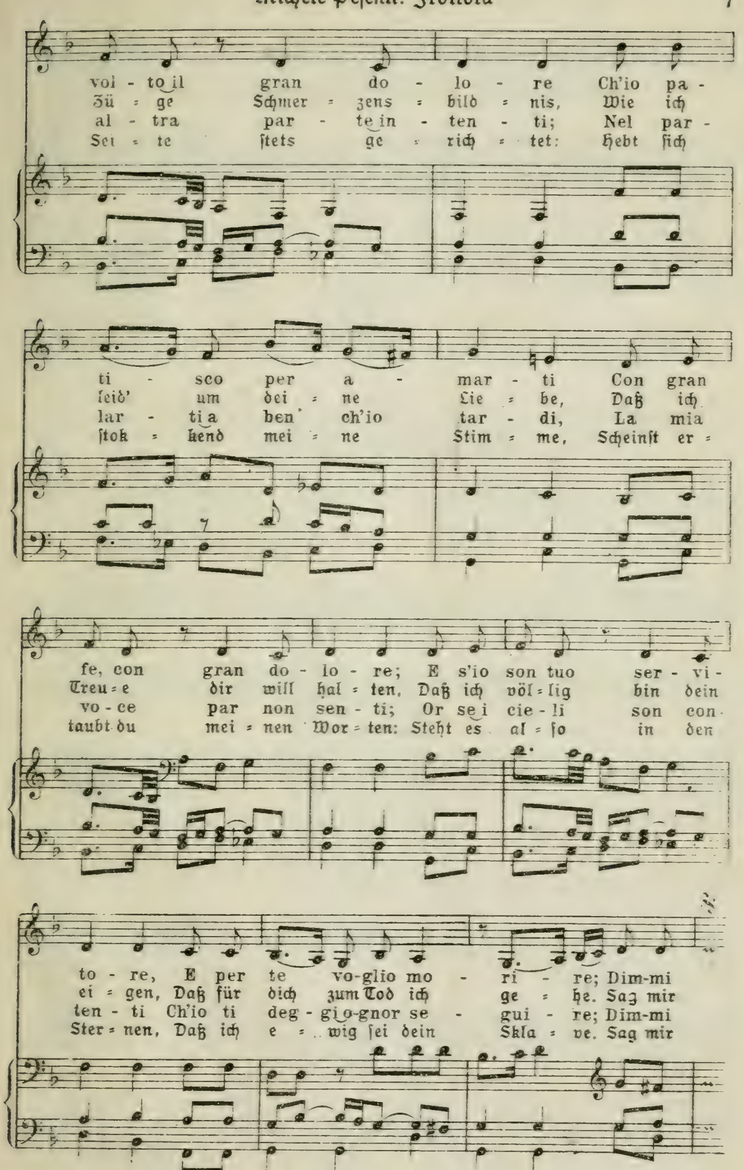
Fine.

1. Io ti mi - ro per mo - strar - ti Nel mio

1. Seh ich an dich, soll dir wei - sen Mei - ner

2. Nel mi - rar - ti i tuoi sguar - di Son ad

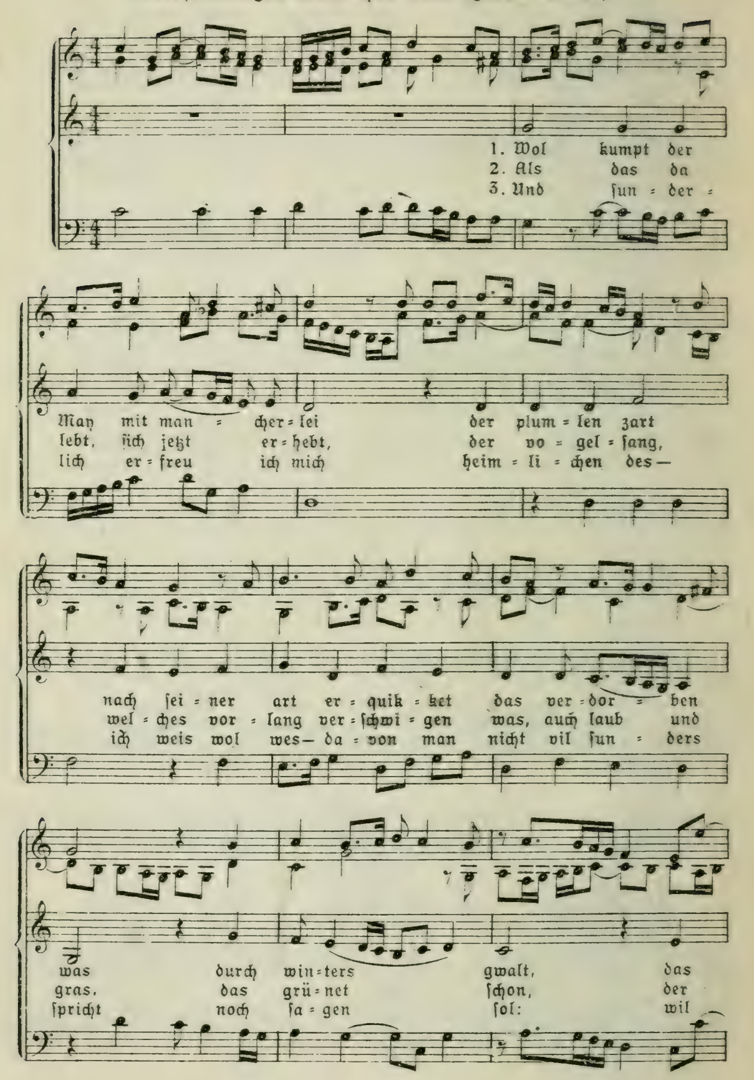
2. Sucht mein Aug' dich: Dei - ne Blik - ke Sind zur

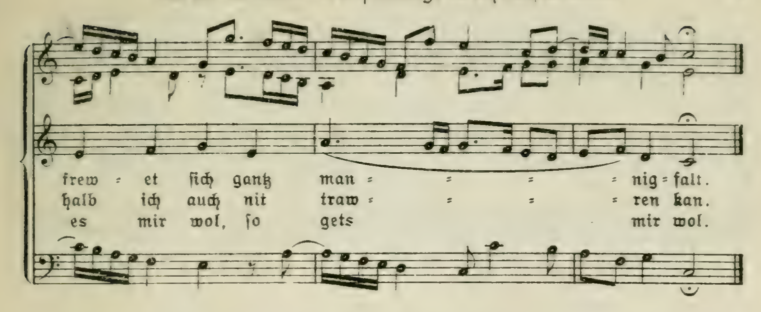

vol - to il gran do - lo - re Ch'io pa -
Zü - ge Schmer - zens - bild - nis, Wie ich
al - tra par - te in - ten - ti; Nel par -
Sei - te stets ge - rich - tet: Hebt sich
ti - sco per a - mar - ti Con gran
Leid' um dei - ne Lie - be, Daß ich
lar - ti a ben' ch'io tar - di, La mia
stok - kend mei - ne Stim - me, Scheinst er -
fe, con gran do - lo - re; E s'io son tuo ser - vi -
Treu - e dir will hal - ten, Daß ich völ - lig bin dein
vo - ce par non sen - ti; Or se i cie - li son con -
taubt du mei - nen Wor - ten: Steht es al - so in den
to - re, E per te vo-glio mo - ri - re; Dim-mi
ei - gen, Daß für dich zum Tod ich ge - he. Sag mir
ten - ti Ch'io ti deg - gio-gnor se - gui - re; Dim-mi
Ster - nen, Daß ich e - wig sei dein Skla - ve. Sag mir

4.

Ludwig Senfl († um 1555).

Vierstimmiges weltliches Lied (gedruckt 1534).

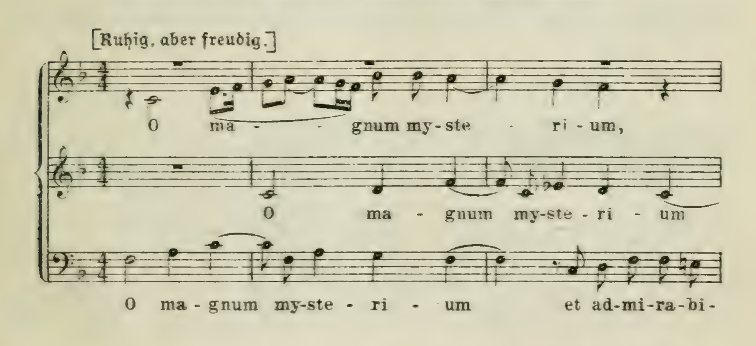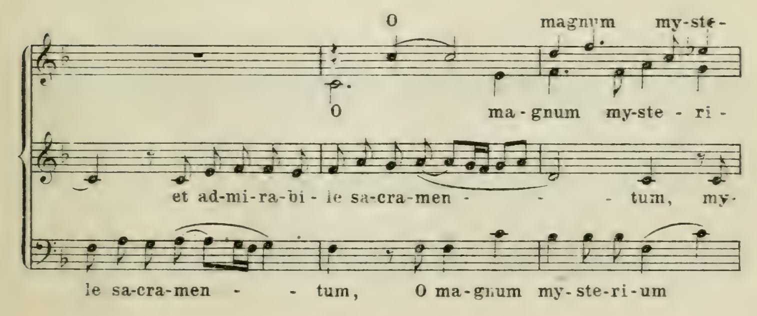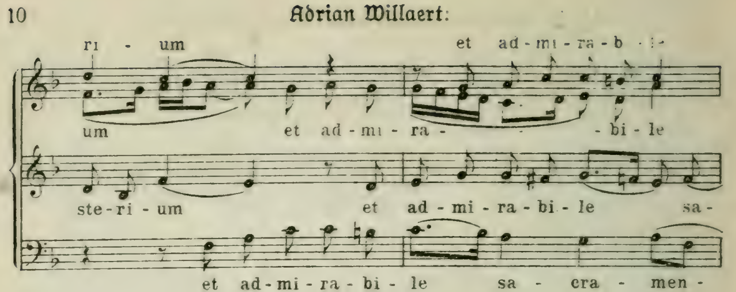




5.

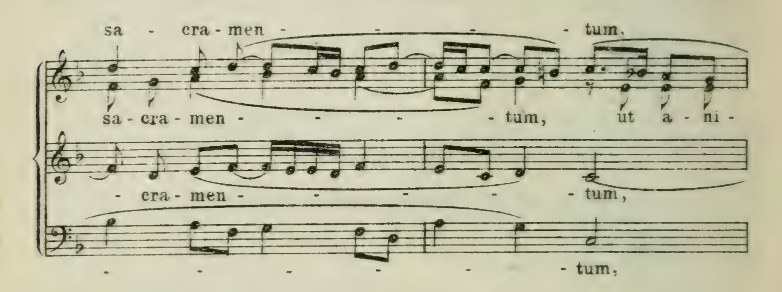
Adrian Willaert († 1562).

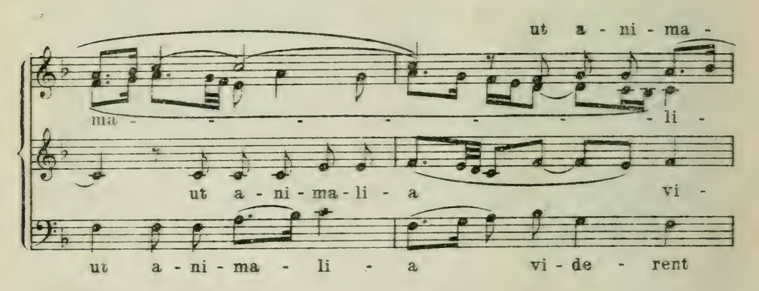
Vierstimmige Weihnachtsmotette (gedruckt 1539).

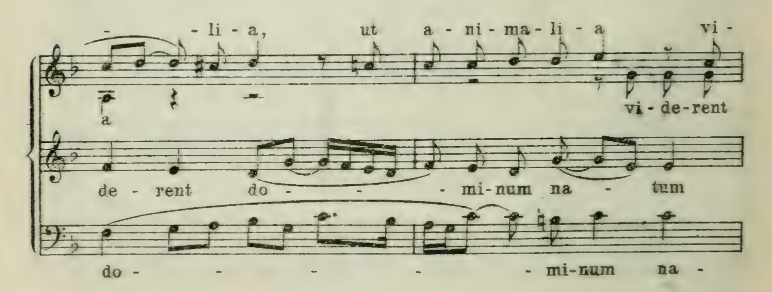


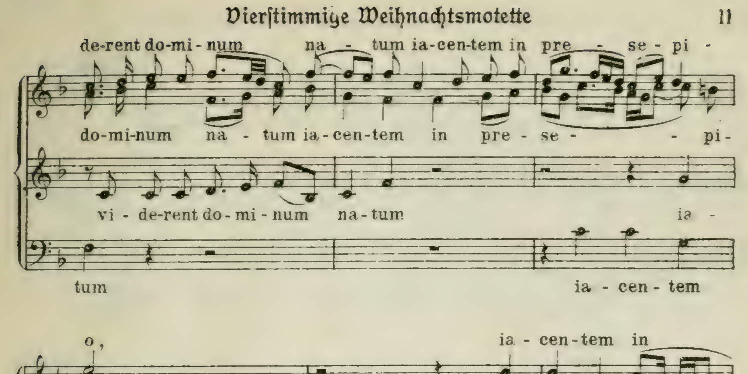


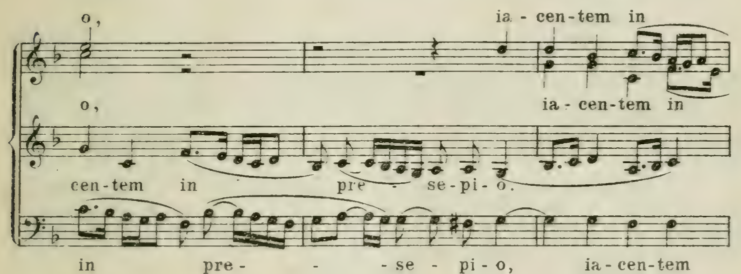

ri - um
et ad-mi-ra-b
um
et ad-mi-ra-
- bi - le
ste-ri - um
et
ad - mi - ra - bi - le
sa-
et ad-mi-ra-bi - le
sa - cra - men -

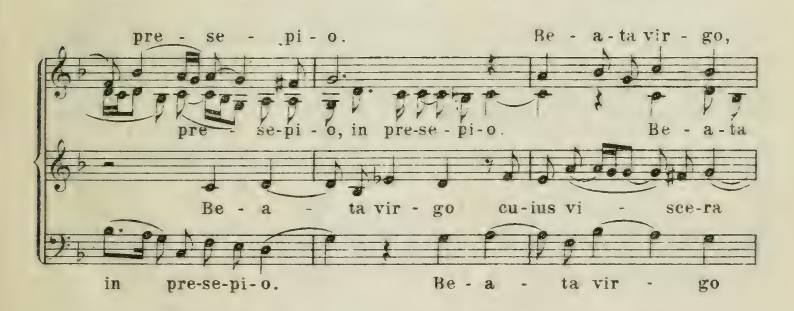

sa - cra-men -
- tum.
sa-cra-men -
- tum,
ut a-ni-
- cra-men -
- tum,
- tum,

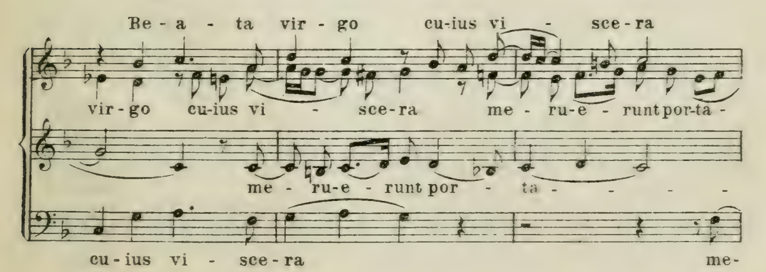

ut a - ni - ma -
ma -
- li -
ut a - ni - ma - li - a
vi -
ut a - ni - ma - li - a
vi - de - rent
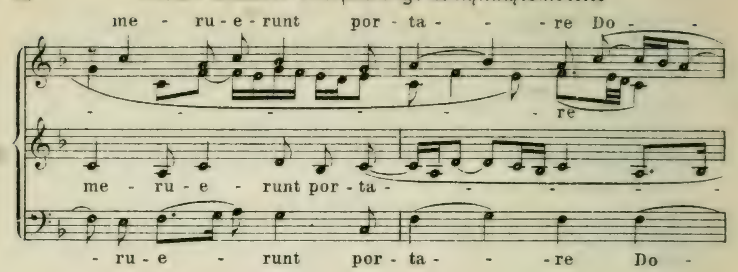

- li - a,
ut
a - ni - ma - li - a
vi -
a
vi - de-rent
de - rent
do -
- mi-num
na -
tum
do -
- mi-num
na -
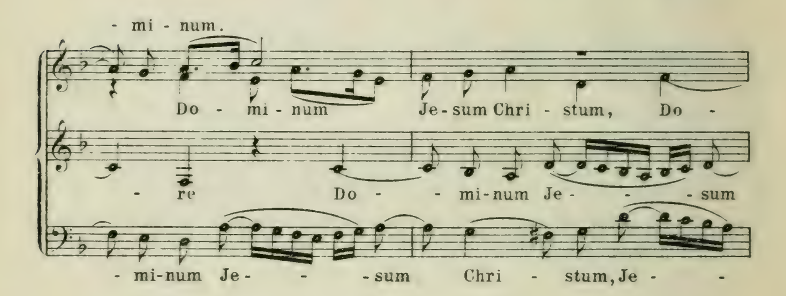

de-rent do-mi-num na - tum ia-cen-tem in pre - se - pi -
do-mi-num na - tum ia-cen-tem in pre - se - - pi-
vi - de-rent do-mi-num na-tum ia -
tum ia - cen - tem
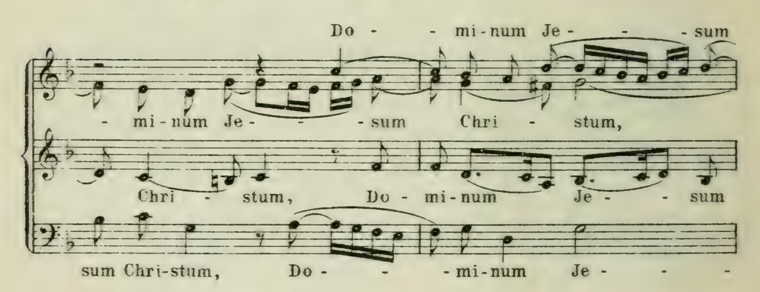

o, ia - cen-tem in
o, ia - cen-tem in
cen-tem in pre - se-pi-o.
in pre - - - se - pi-o, ia-cen-tem
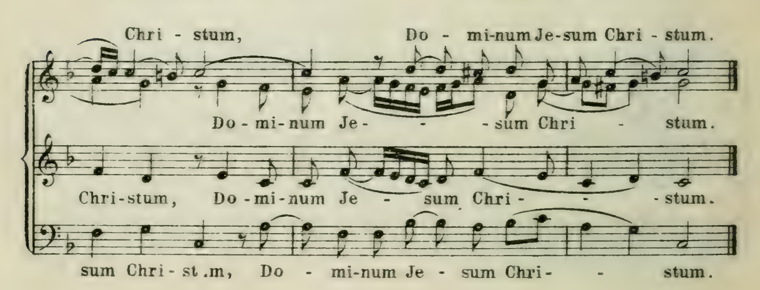

pre - se - pi - o. Be - a-ta vir - go,
pre - se-pi - o, in pre-se - pi-o. Be - a-ta
Be - a - ta vir - go cu-ius vi - sce-ra
in pre-se-pi-o. Be - a - ta vir - go


Be - a - ta vir - go cu-ius vi - sce-ra
vir-go cu-ius vi - sce-ra me - ru-e - runt por-ta -
me - ru-e - runt por - ta - - - -
cu-ius vi - sce-ra me-


me - ru - e - runt por - ta - - - re Do - -
- - - - - - re
me - ru - e - runt por - ta - - - - -
- ru - e - runt por - ta - - - re Do -


- mi - num.
Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Do -
- re Do - - mi - num Je - - sum
- mi - num Je - - sum Chri - stum, Je - -

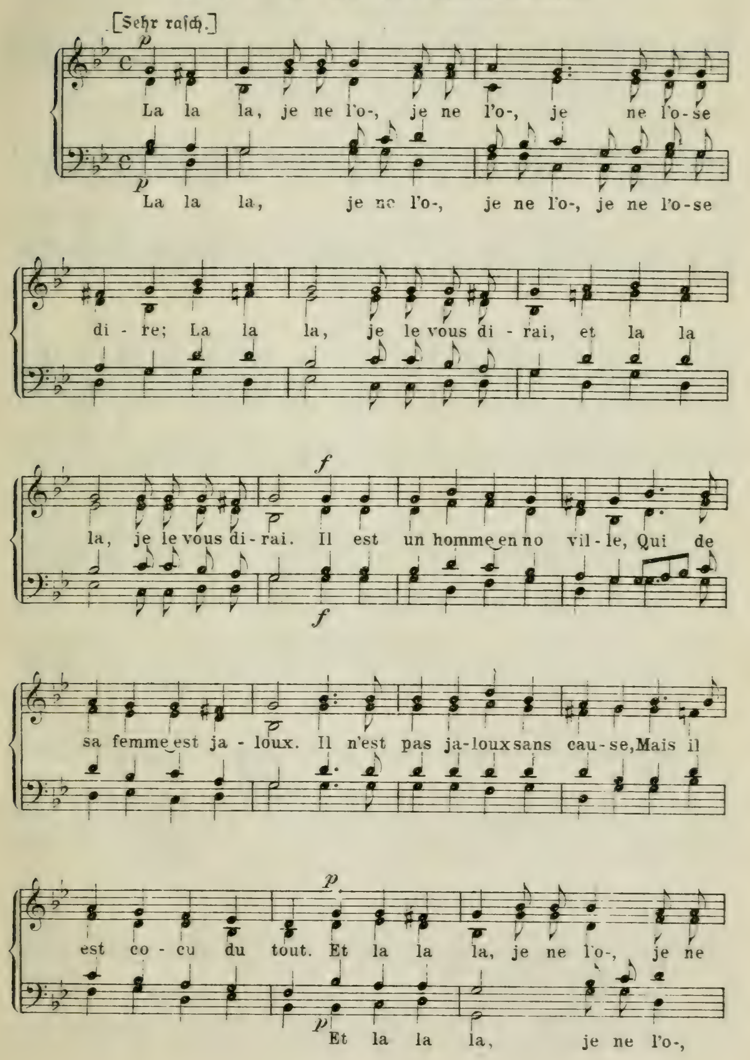

Do - - mi - num Je - - sum
- mi - num Je - - sum Chri - stum,
Chri - stum, Do - mi - num Je - - sum
sum Chri - stum, Do - - mi - num Je - - -

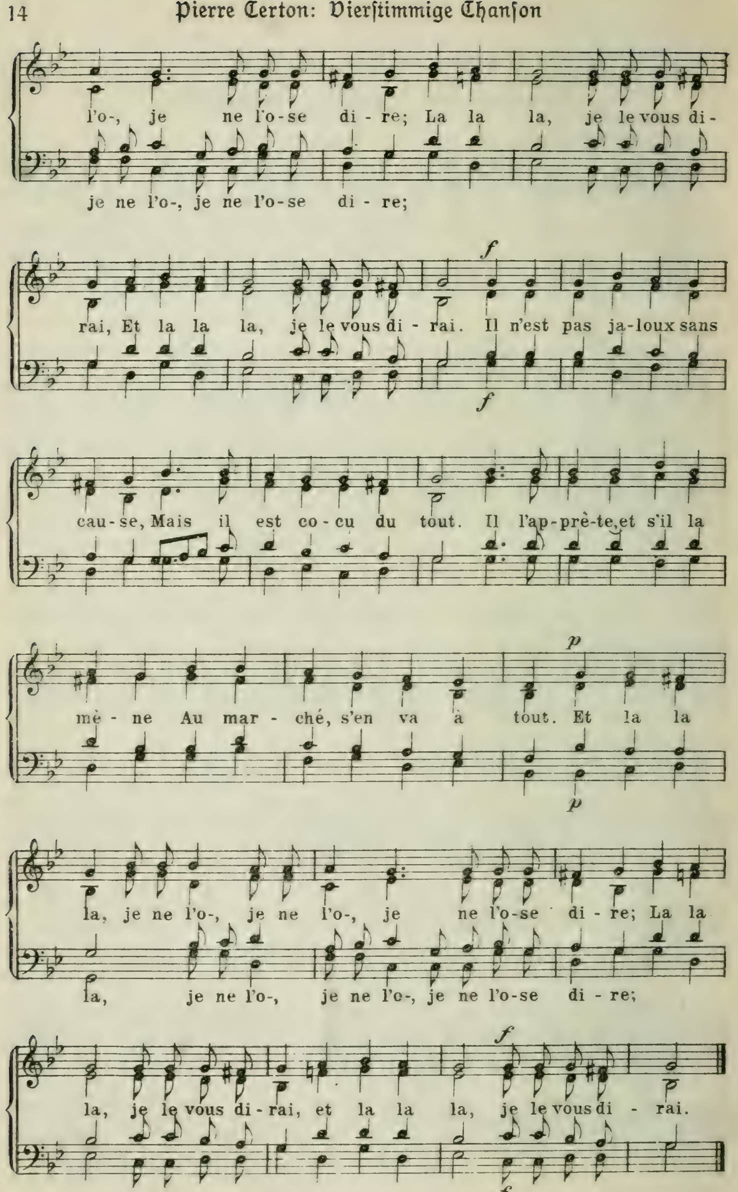

Chri - stum, Do - mi-num Je-sum Chri - stum.
Do - mi - num Je - - sum Chri - stum.
Chri-stum, Do - mi - num Je - sum Chri - - stum.
sum Chri - st .m, Do - mi-num Je - sum Chri - - stum.

6.

Pierre Certon († 1572).

Vierstimmige Chanson (gedruckt 1540).
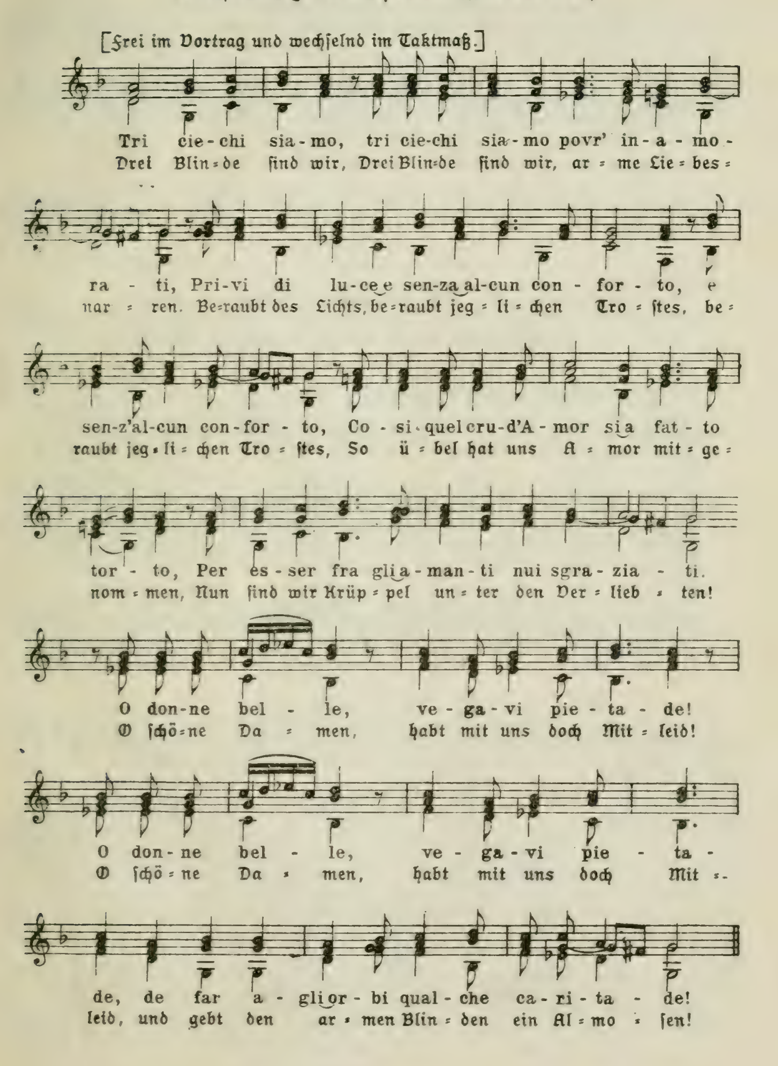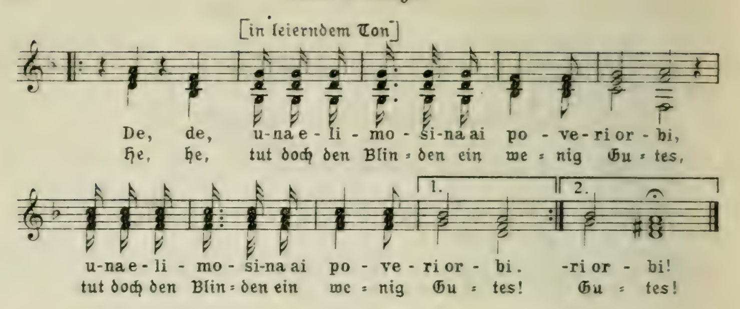



l'o-, je ne l'o-se di - re; La la la, je le vous di -
je ne l'o-, je ne l'o-se di - re;
f
rai, Et la la la, je le vous di - rai. Il n'est pas ja-loux sans
f
cau-se, Mais il est co - cu du tout. Il l'ap-prê-te,et s'il la
p
mè - ne Au mar - ché, s'en va à tout. Et la la
p
la, je ne l'o-, je ne l'o-, je ne l'o-se di - re; La la
la, je ne l'o-, je ne l'o-, je ne l'o-se di - re;
f
la, je le vous di - rai, et la la la, je le vous di - rai.
f

7.

Don Joan Domenico del Giovane da Nola.

Dreiſtimmige Maſcherata (gedruckt 1541).





8.

Luca Marenzio († 1599).

Fünfstimmiges Madrigal (gedruckt 1581).

[Mit zartem, traumhaftem Vortrag.]

p

Io pian - go et el-la il vol - to Con le sue man m'a-
Ich wei - ne; mein Antlitz trock-net Sie zart mit ih - ren

p

Io pian - go
Ich wei - ne;

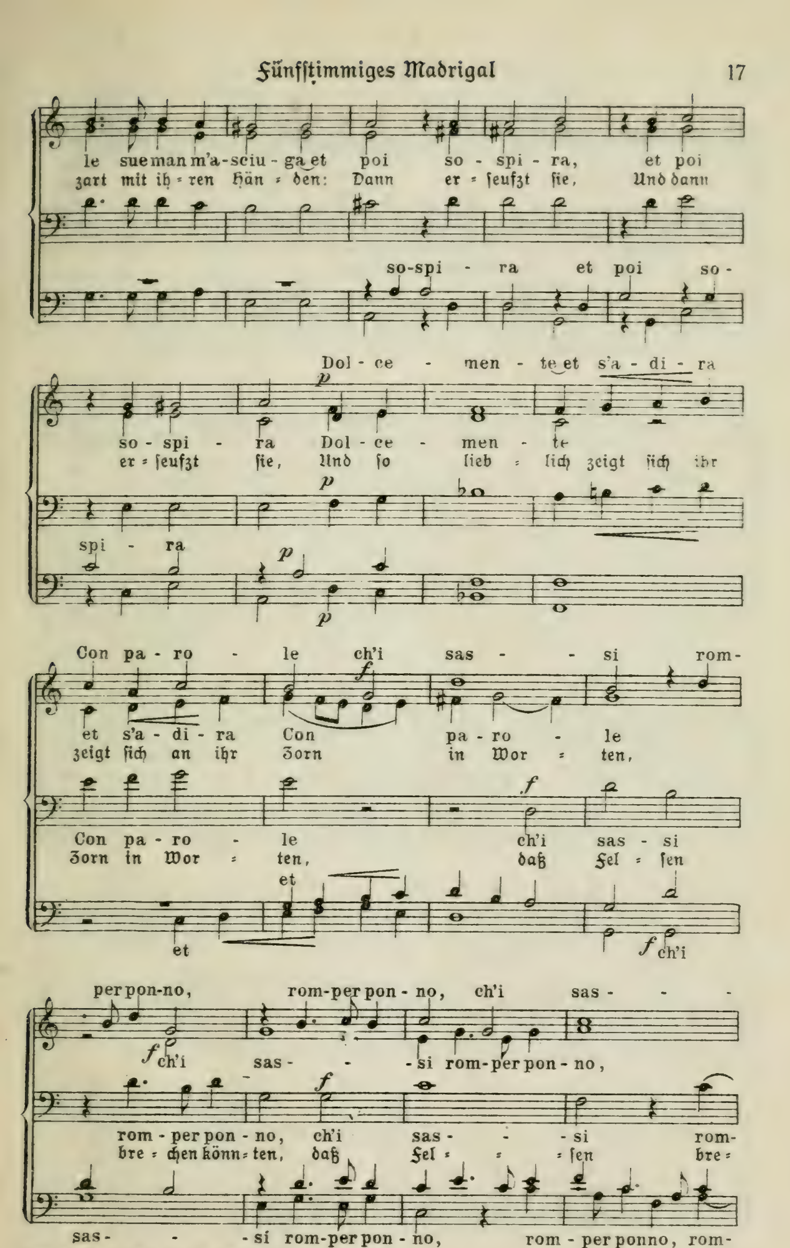
pp

sciu - ga, et el-la il vol - to Con
Hän - den, mein Ant-litz trock - net Sie

pp

Io pian - go
Ich wei - ne;

pp

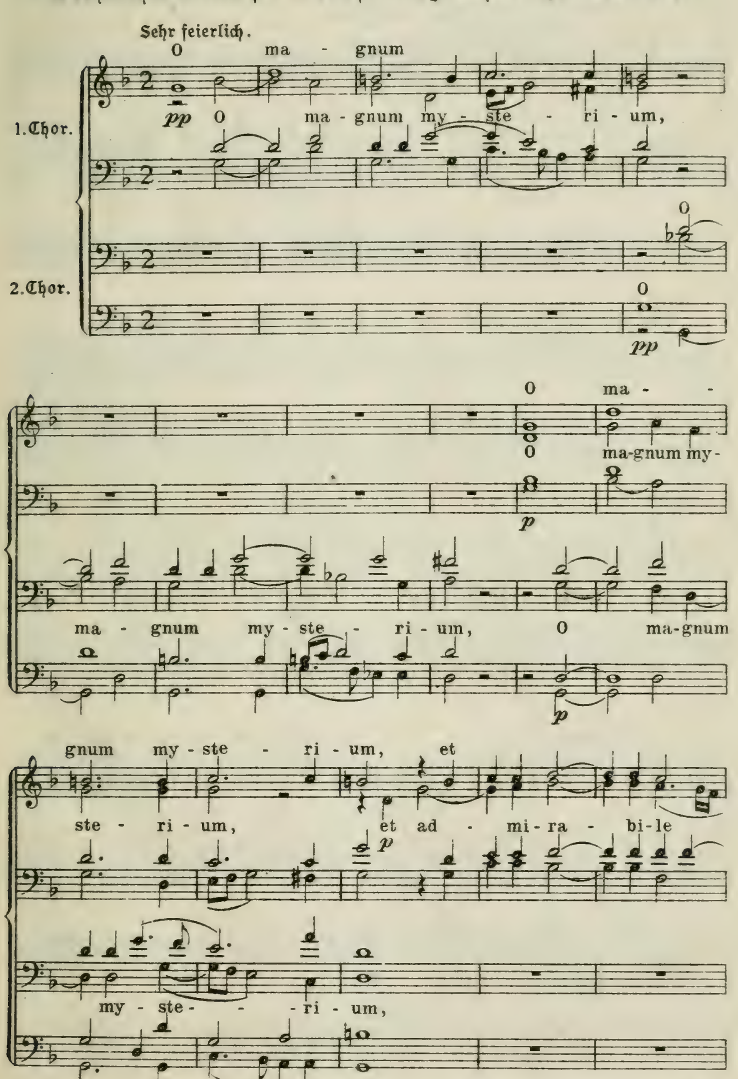

le sue man m'a-sciu - ga et poi so - spi - ra, et poi
zart mit ih = ren Hän = den: Dann er = seufzt sie, Und dann
so-spi - ra et poi so -
Dol - ce - men - te et s'a - di - ra
so - spi - ra Dol - ce - men - te
er = seufzt sie, Und so lieb = lich zeigt sich ihr
spi - ra
Con pa - ro - le ch'i sas - - si rom-
et s'a - di - ra Con pa - ro - le
zeigt sich an ihr Zorn in Wor = ten,
Con pa - ro - le ch'i sas - si
Zorn in Wor = ten, daß Fel = sen
et
et
ch'i
per pon-no, rom-per pon - no, ch'i sas - - -
ch'i sas - - - si rom-per pon - no,
rom - per pon - no, ch'i sas - - - si rom-
bre = chen könn = ten, daß Fel = = = sen bre =
sas - - si rom-per pon - no, rom - per ponno, rom-

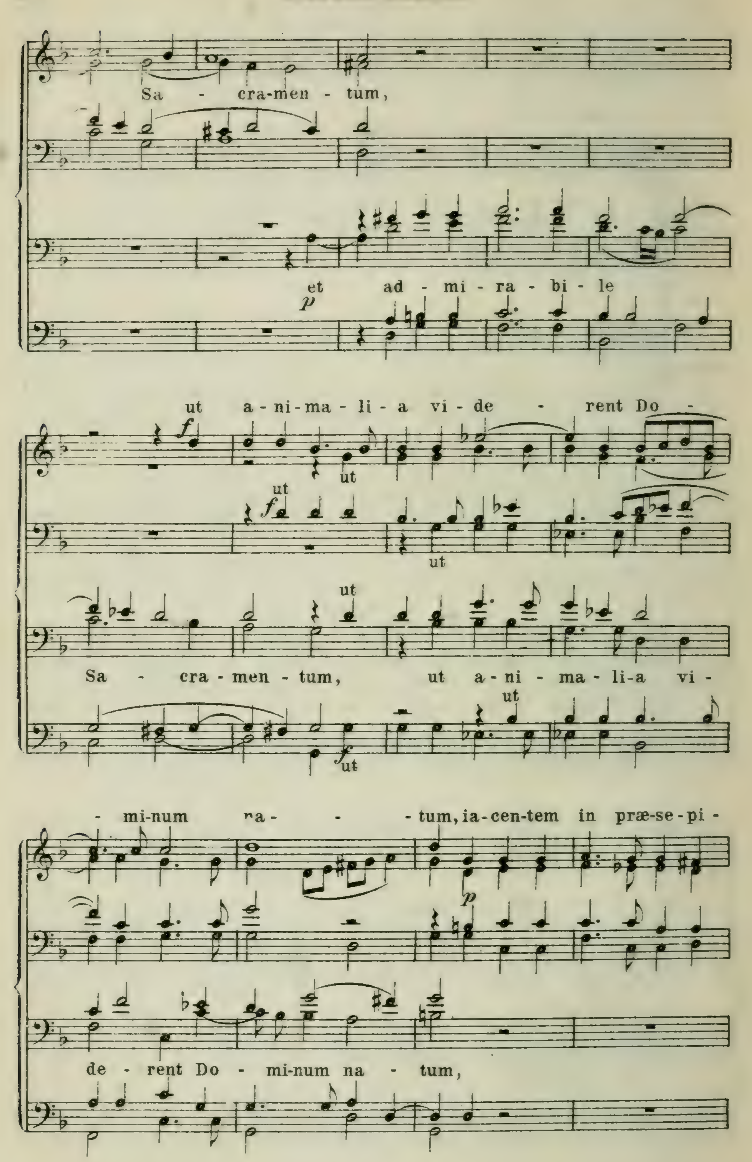
si rom - per pon-no, rom - per pon - no. Et dop-po
rom-per pon - no, rom - per pon-no. Et
Das
- per pon-no, rom - per pon - no.
chen könnten, bre = chen könn = ten.
- per pon-no, ch'i sas - - - si rom - per pon - no.
que - sto Et dop - po
dop - po que - sto si par - t'el-la e'l son - no, Et
Traum=bild schwin = det, es schwin = det die Hol = de, Das
Et
Et
que - sto, Et dop - po que - sto
dop - po que - sto, Et dop - po que - sto si par - t'el-la e'l
Traum=bild schwin = det, Das Traum=bild schwin = det, Es schwin = det die
Et
son - - - - no.
son - no, si par - t'el - la e'l son - - no.
Hol = de, es schwin = det die Hol = = de.
si par - t'el-la e'l son - no.
el - la e'l son - no.

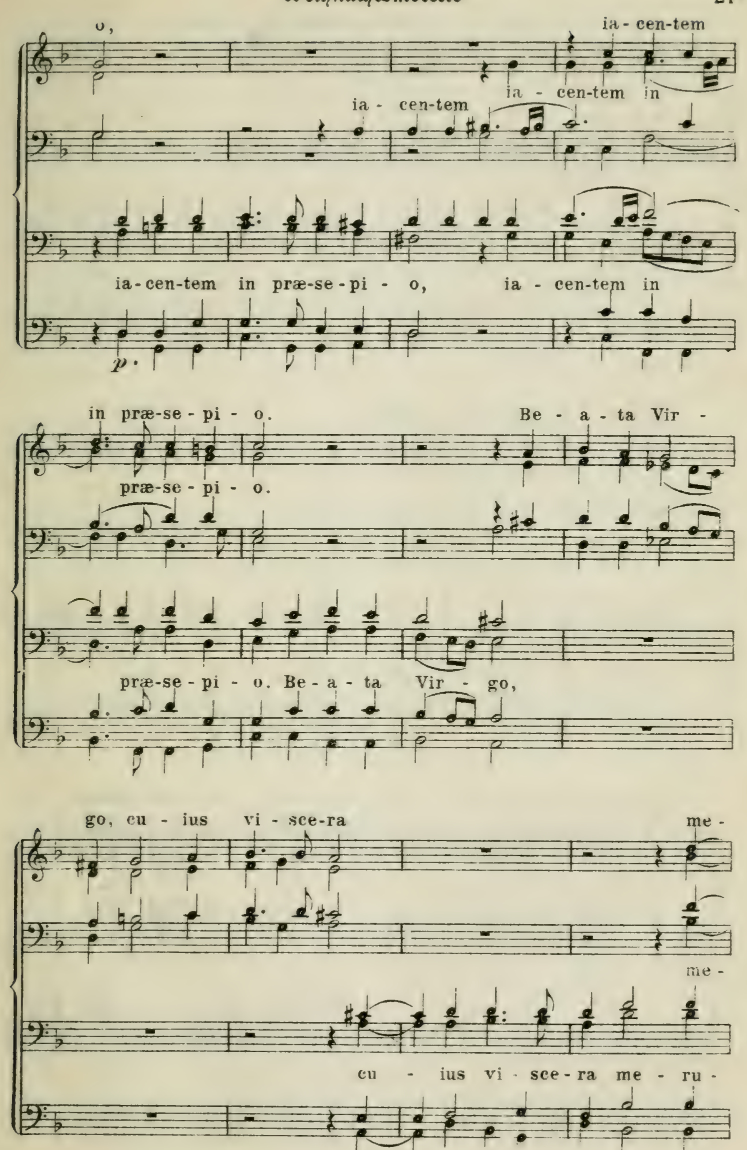
9.

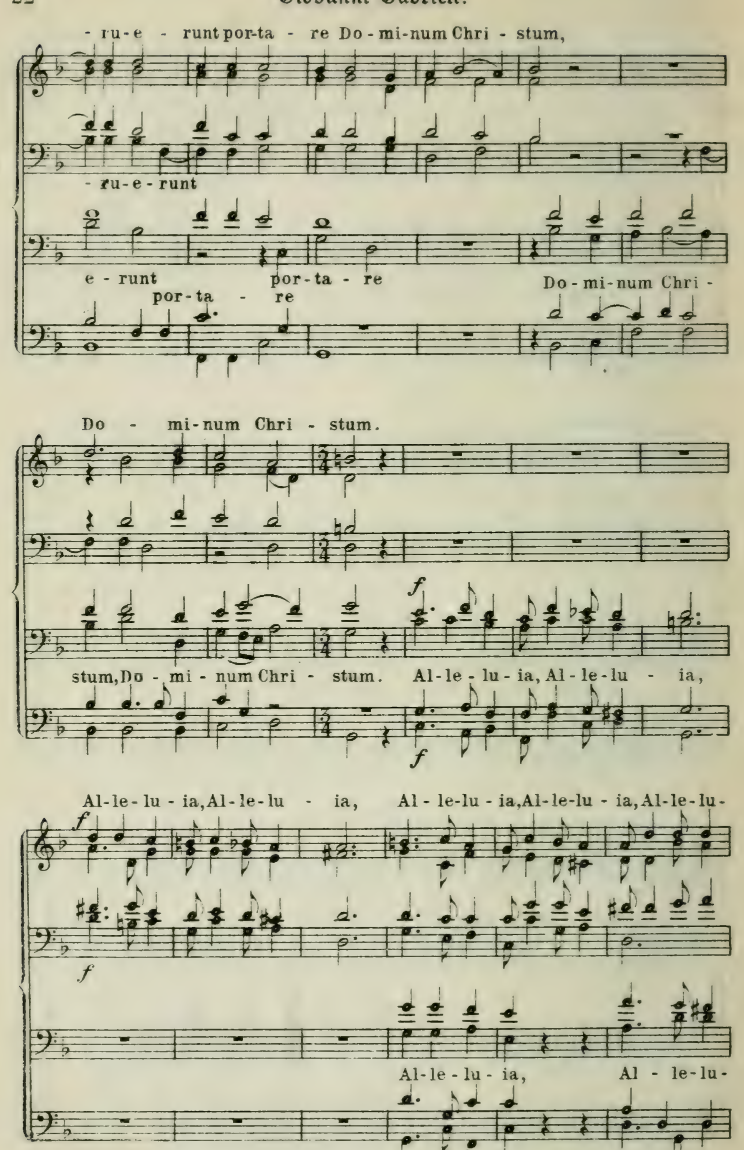
Giovanni Gabrieli (1557-1612).

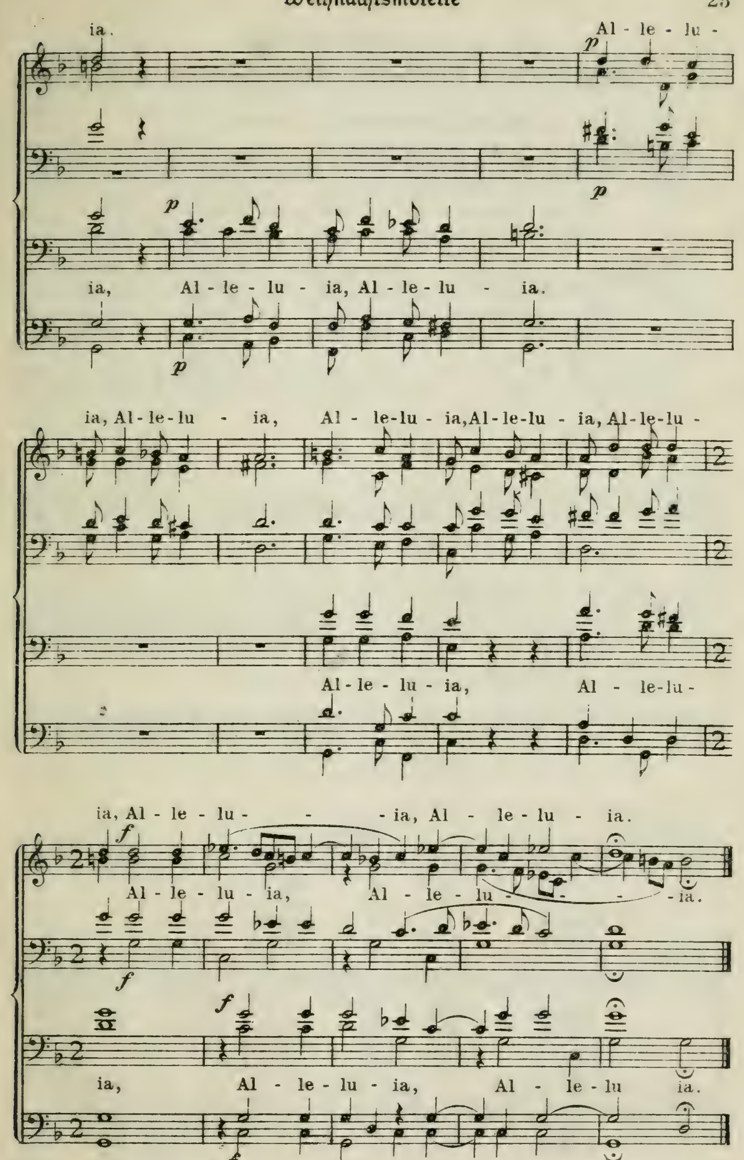
Weihnachtsmotette für 2 vierstimmige Chöre (gedruckt 1587).




Sa - cra-men - tum,
et ad - mi - ra - bi - le
ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do -
ut
ut
ut
ut
Sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - li-a vi -
ut
ut
- mi-num na - - tum, ia-cen-tem in præ-se-pi -
de - rent Do - mi-num na - tum,


o,
ia - cen-tem
ia - cen-tem in
ia - cen-tem
ia-cen-tem in præ-se-pi - o, ia - cen-tem in
p.
in præ-se - pi - o. Be - a - ta Vir -
præ-se - pi - o.
præ-se - pi - o. Be - a - ta Vir - go,
go, cu - ius vi - sce-ra me -
me -
cu - ius vi - sce-ra me - ru -

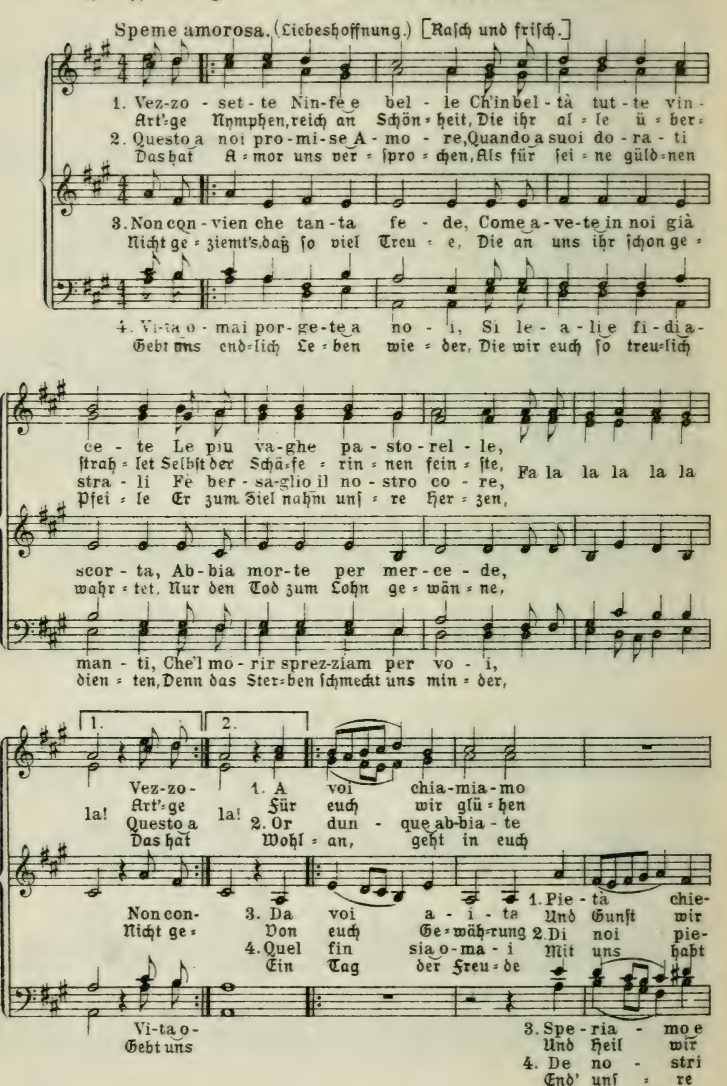

- ru - e - runt por-ta - re Do - mi-num Chri - stum,
- ru - e - runt
e - runt por - ta - re Do - mi-num Chri -
por - ta - re
Do - mi-num Chri - stum.
stum, Do - mi - num Chri - stum. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,
Al-le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu-
Al - le - lu - ia, Al - le-lu-


ia.
Al - le - lu -
p
p
p
ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.
p
ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -
Al - le - lu - ia, Al - le - lu -
ia, Al - le - lu - - ia, Al - le - lu - ia.
f
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - - ia.
f
f
ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu ia.
f

10.

Giovanni Giacomo Gastoldi.

Fünfstimmiges Tanzlied (Balletto) (gedruckt 1591).



Fa la la la, Fa la la

Fa la la la la la, Fa la la la la

dia - mo Fa la la la la la, Fa
for - dern
ta - de
Mit - leid

Fa la la la la la, Fa la la la la

vi - ta, Fa la la, Fa la
hof - fen,
gua - i,
Lei - den!

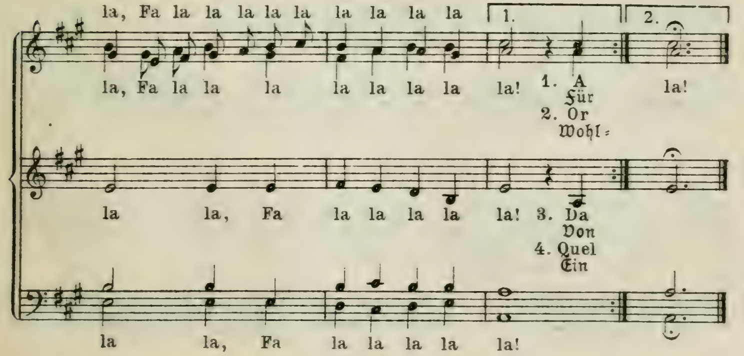
la, Fa la la la, Fa la la la la la la

la, Fa la la la la la, Fa la la la la la la

la la la la la, Fa la la la la la, Fa la la la la

la, Fa la la, Fa la la la la la, Fa

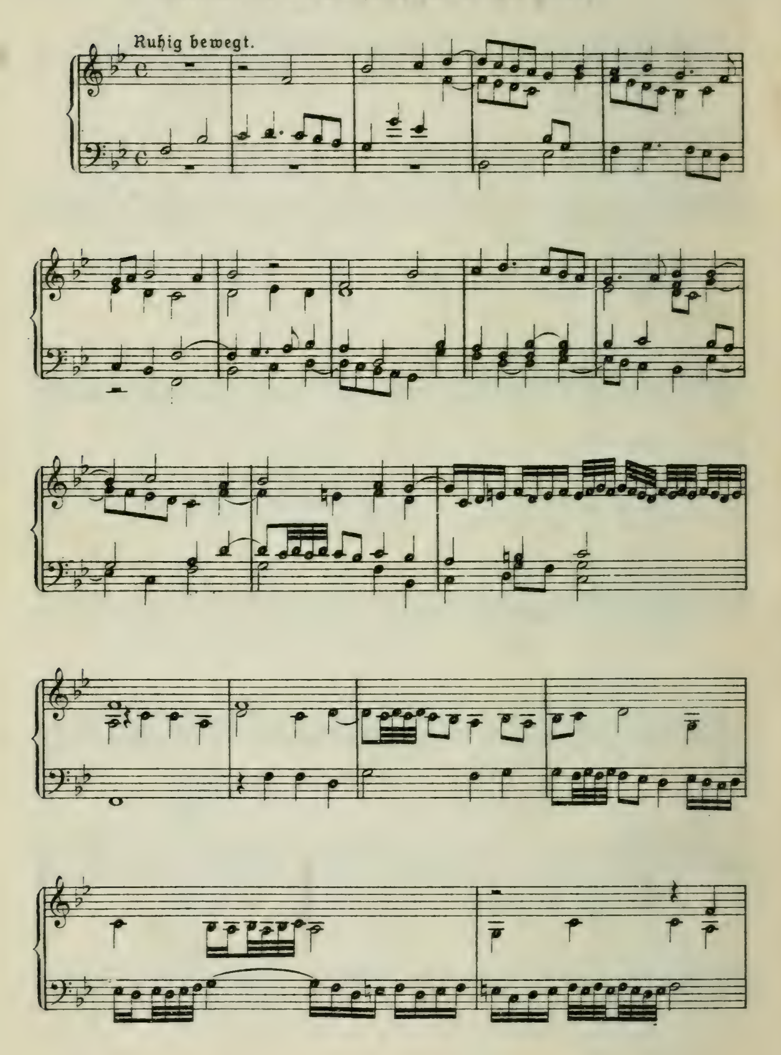
la, Fa la la la la la la

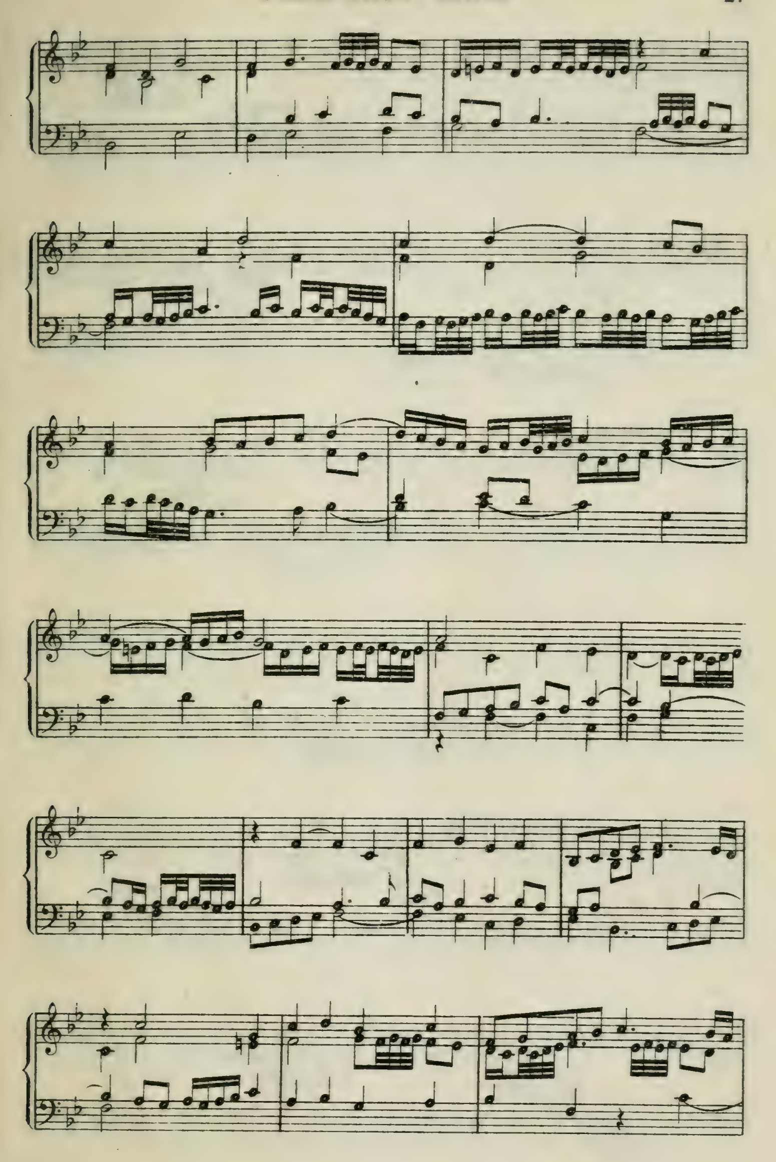


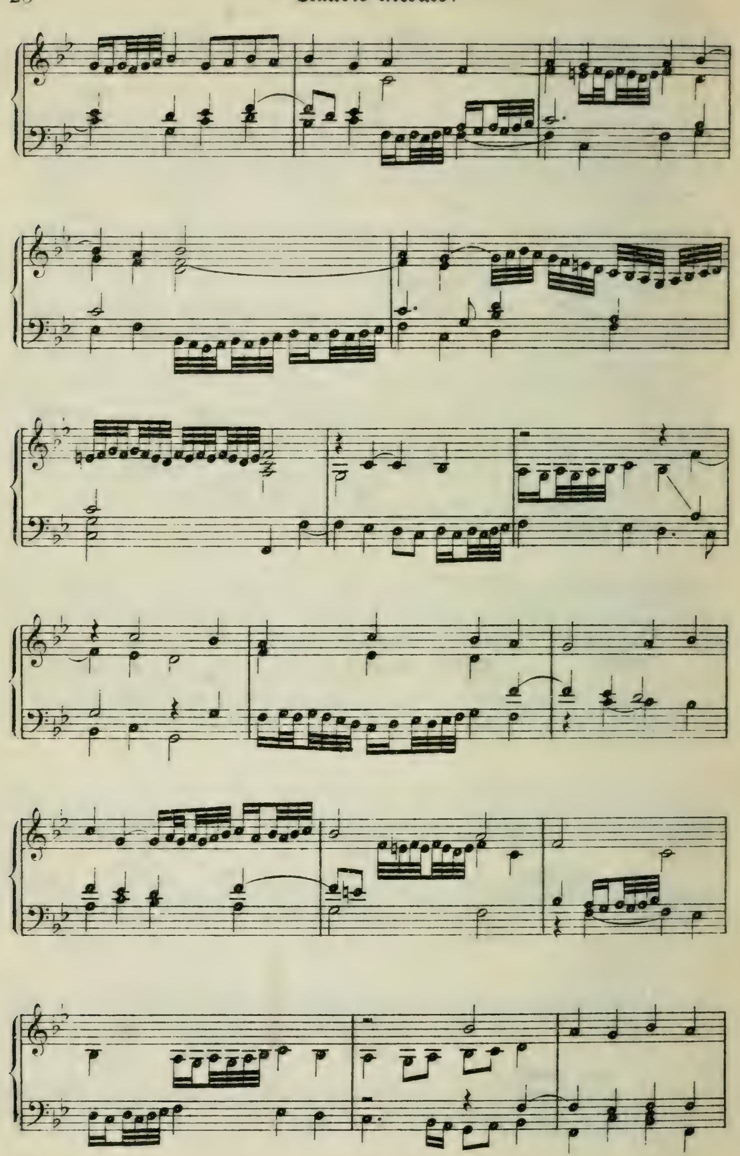
11.
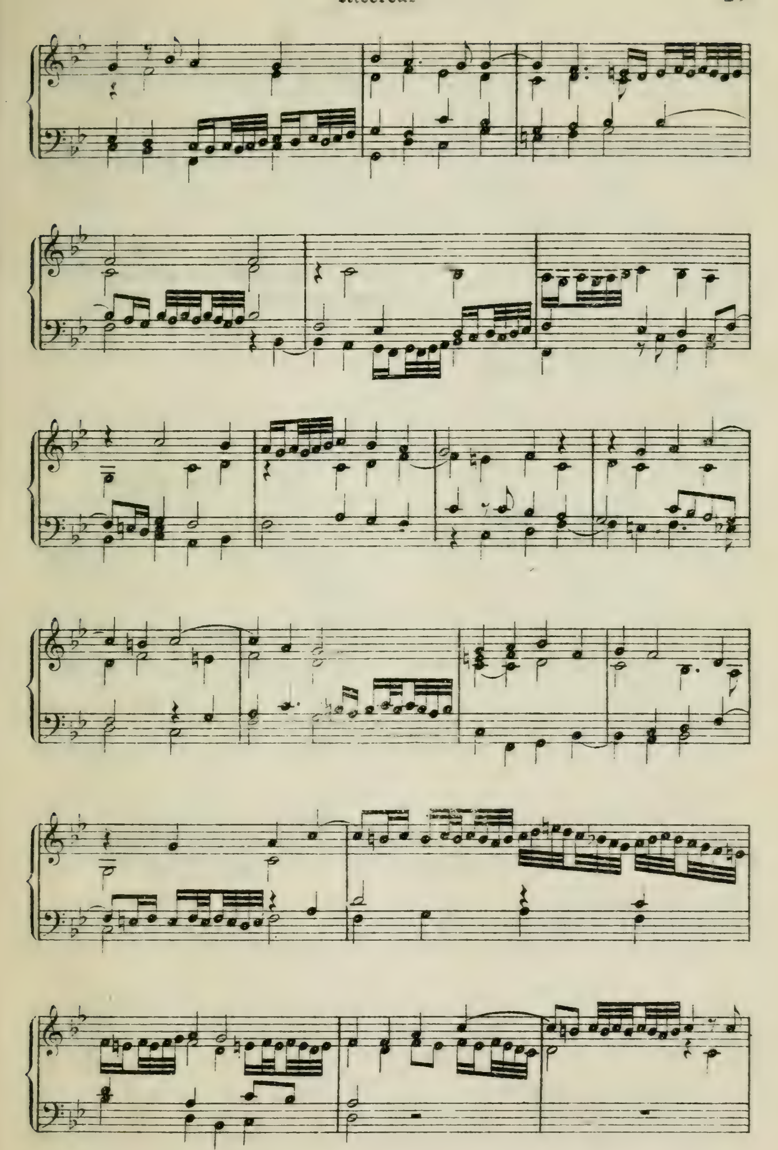
Claudio Merulo (1533-1604).

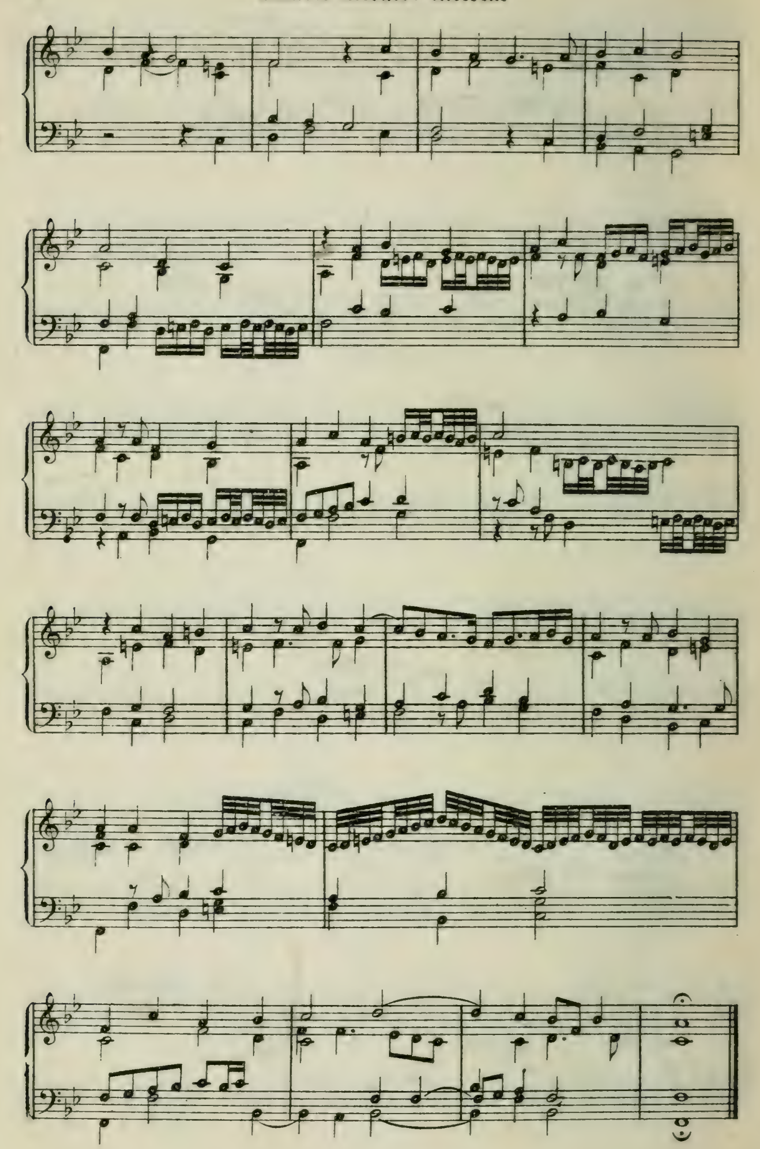
Ricercar in der Fassung für Orgel (1567).









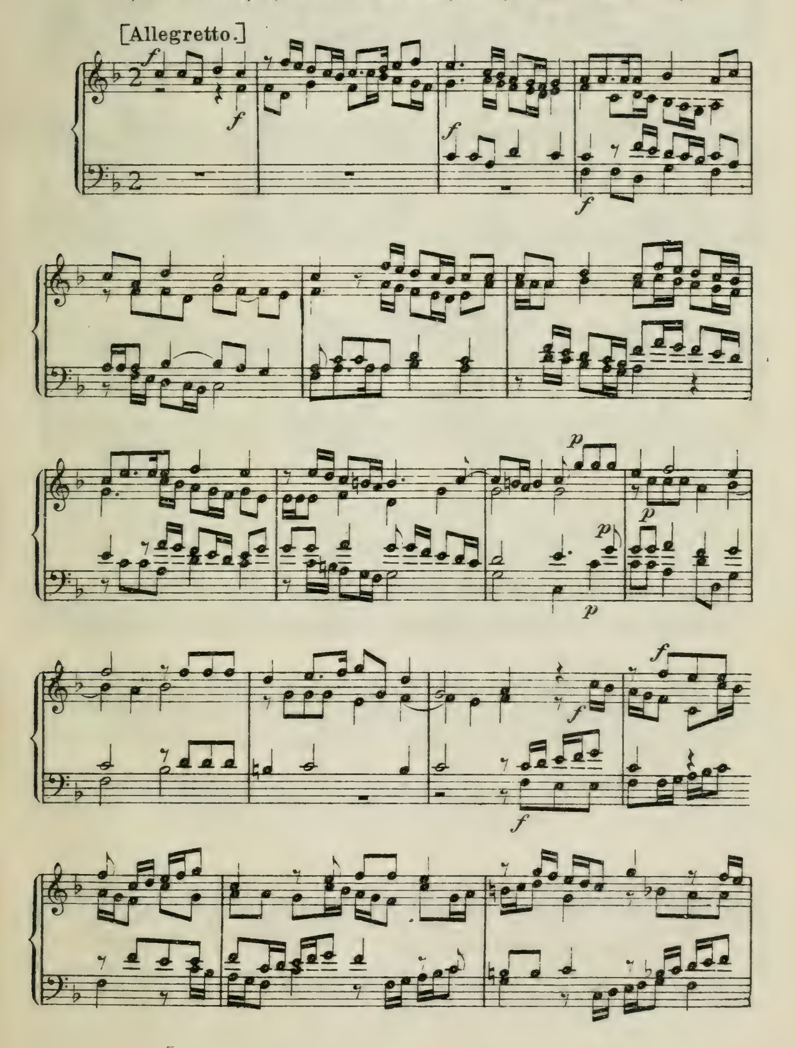


12.

Giovanni di Macque.

Vierstimmige Canzon alla francese

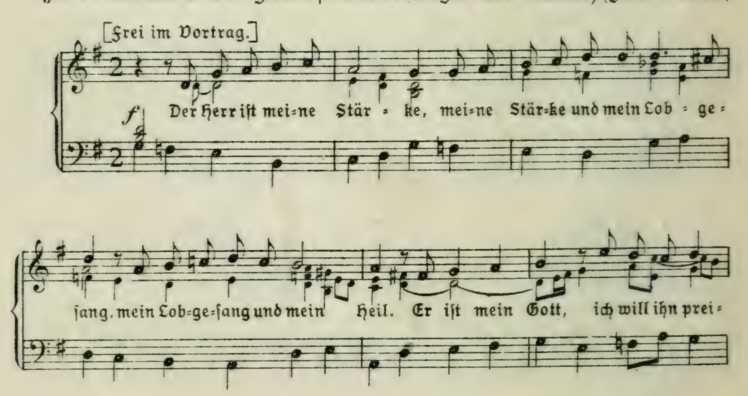
für 4 Streichinstrumente oder Tasteninstrument (um 1600).

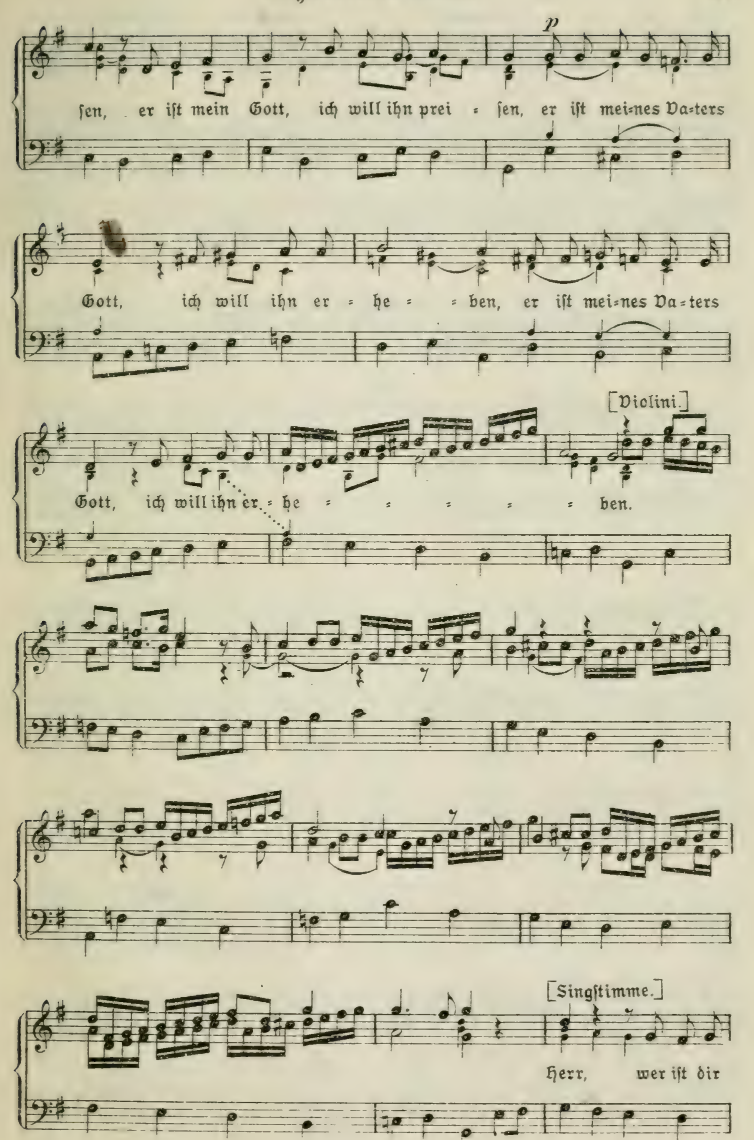


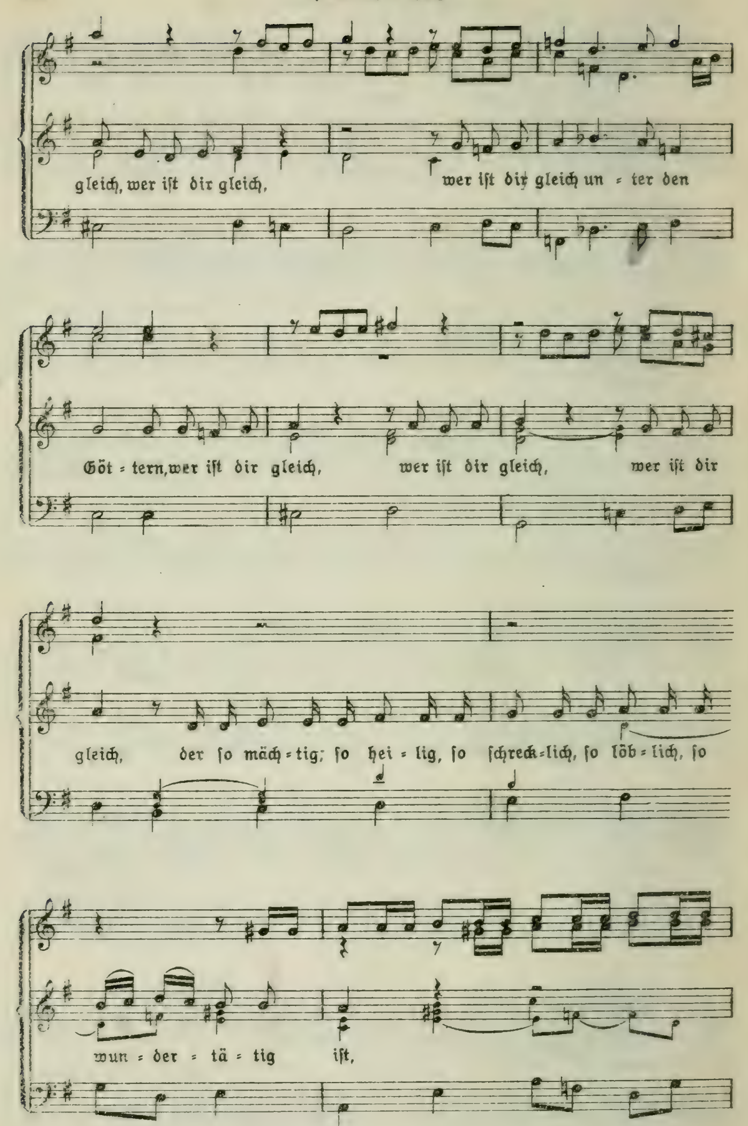
13.

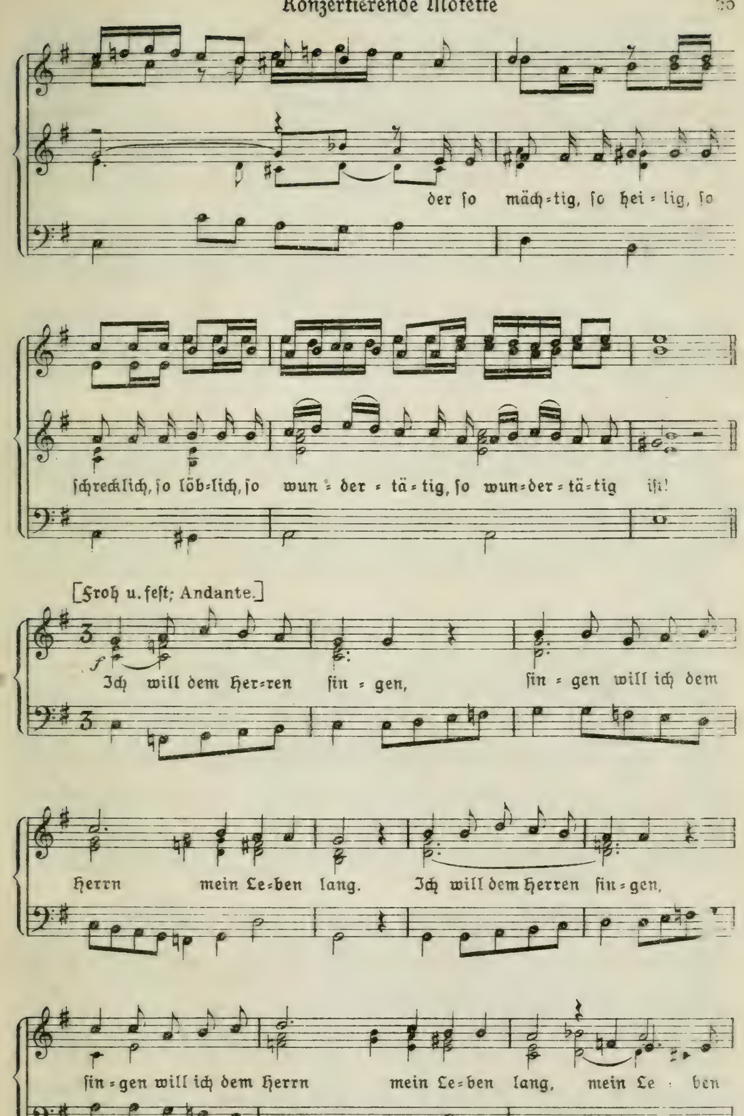
Heinrich Schütz (1585-1672).

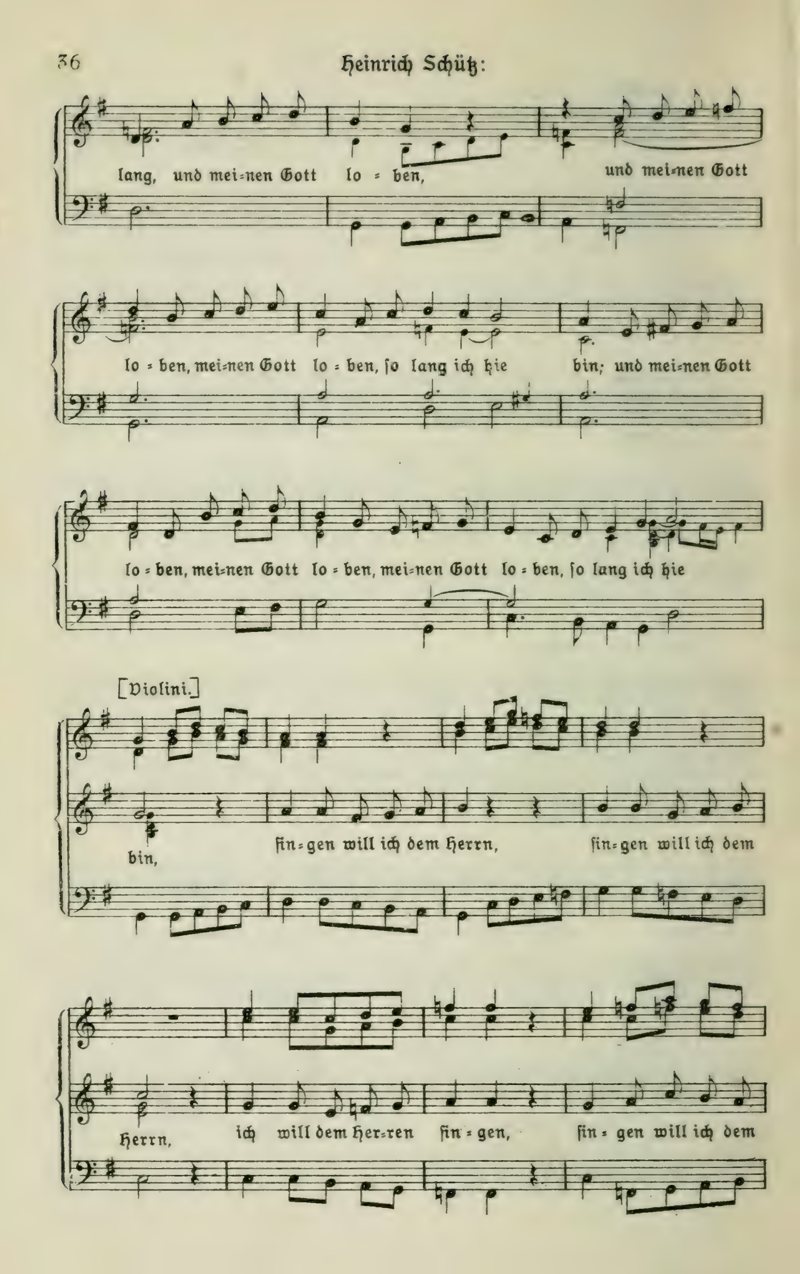
Konzertierende Motette für Singstimme (Sopran oder Tenor), zwei Violinen und Begleitinstrument (Orgel oder Klavier) (gedruckt 1647).

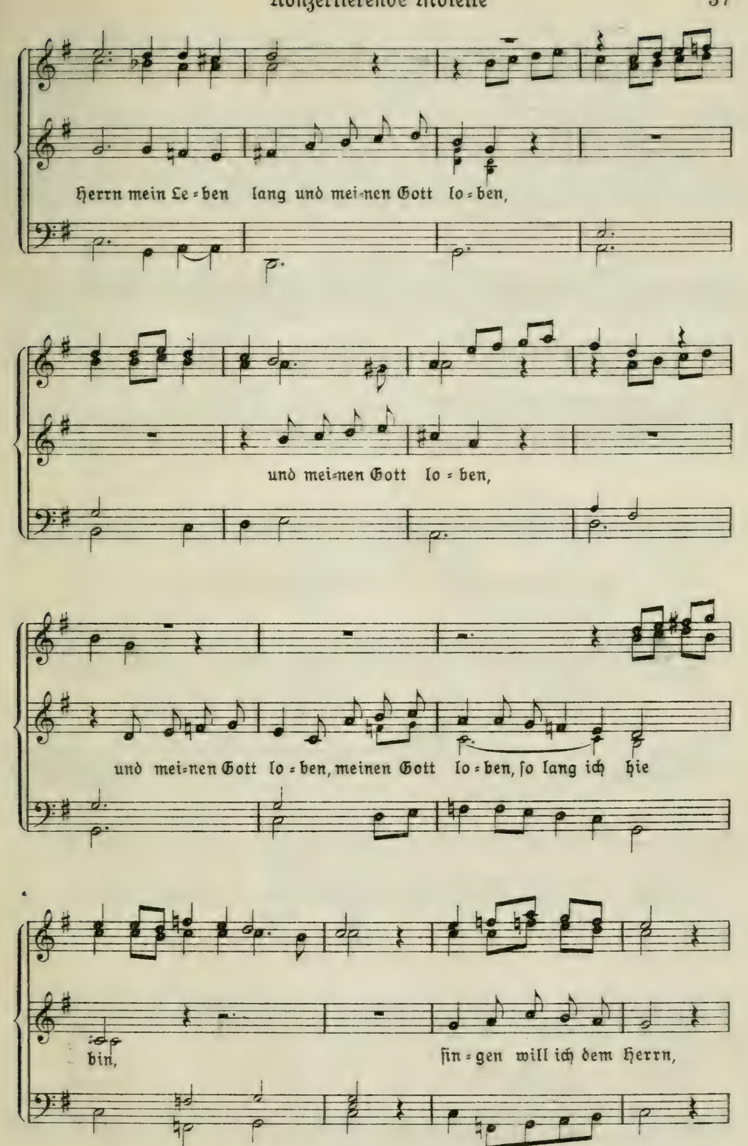


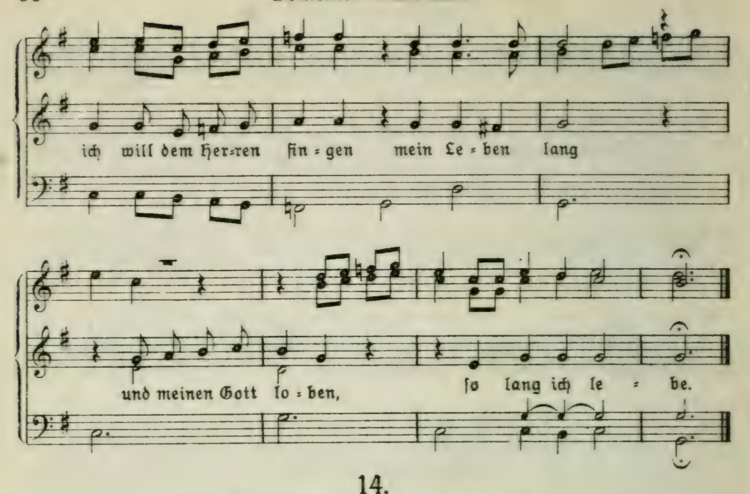

p
sen, er ist mein Gott, ich will ihn prei = sen, er ist mei=nes Va=ters
Gott, ich will ihn er = he = = ben, er ist mei=nes Va=ters
[Violini.]
Gott, ich will ihn er = he = = = = = ben.
[Singstimme.]
Herr, wer ist dir


gleich, wer ist dir gleich, wer ist dir gleich un = ter den
Göt = tern, wer ist dir gleich, wer ist dir gleich, wer ist dir
gleich, der so mäch = tig; so hei = lig, so schreck = lich, so löb = lich, so
wun = der = tä = tig ist,


der so mäch=tig, so hei=lig, so
schrecklich, so löb=lich, so wun=der=tä=tig, so wun=der=tä=tig ist!
[Froh u. fest; Andante.]
Ich will dem Her=ren sin=gen, sin=gen will ich dem
Herrn mein Le=ben lang. Ich will dem Herren sin=gen,
sin=gen will ich dem Herrn mein Le=ben lang, mein Le=ben


lang, und mei=nen Gott lo = ben, und mei=nen Gott
lo = ben, mei=nen Gott lo = ben, so lang ich hie bin; und mei=nen Gott
lo = ben, mei=nen Gott lo = ben, mei=nen Gott lo = ben, so lang ich hie
[Violini.]
bin, sin=gen will ich dem Herrn, sin=gen will ich dem
Herrn, ich will dem Her=ren sin = gen, sin = gen will ich dem


Herrn mein Le = ben lang und mei=nen Gott lo = ben,
und mei=nen Gott lo = ben,
und mei=nen Gott lo = ben, meinen Gott lo = ben, so lang ich hie
bin,
sin = gen will ich dem Herrn,



14.

Domenico Gabrielli († 1690).

Kammerkantate.

Für Sopran u. Basso Continuo (gedruckt 1691).

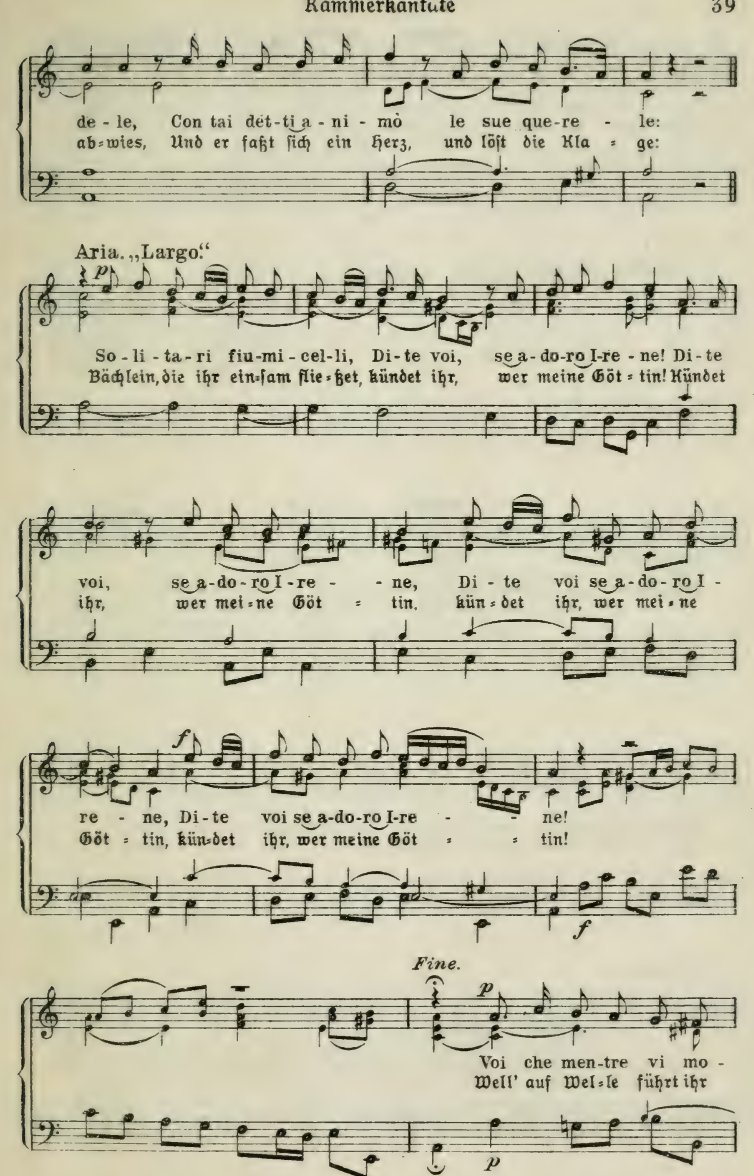
Recitativo.

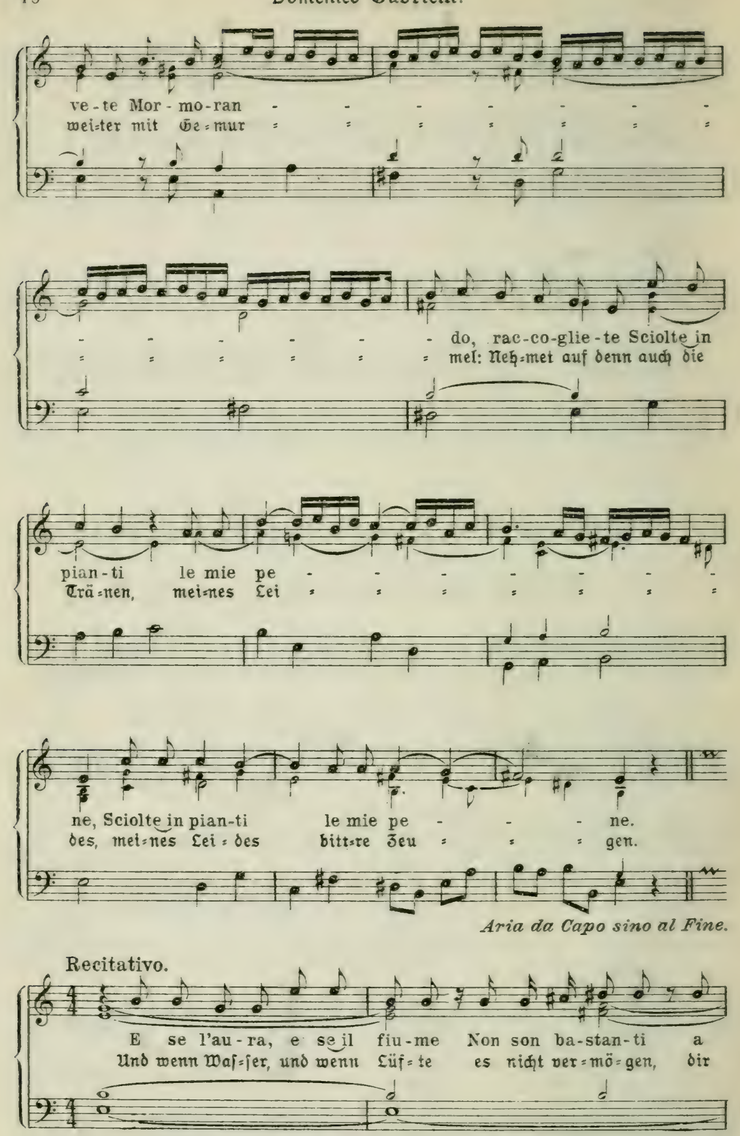
mf

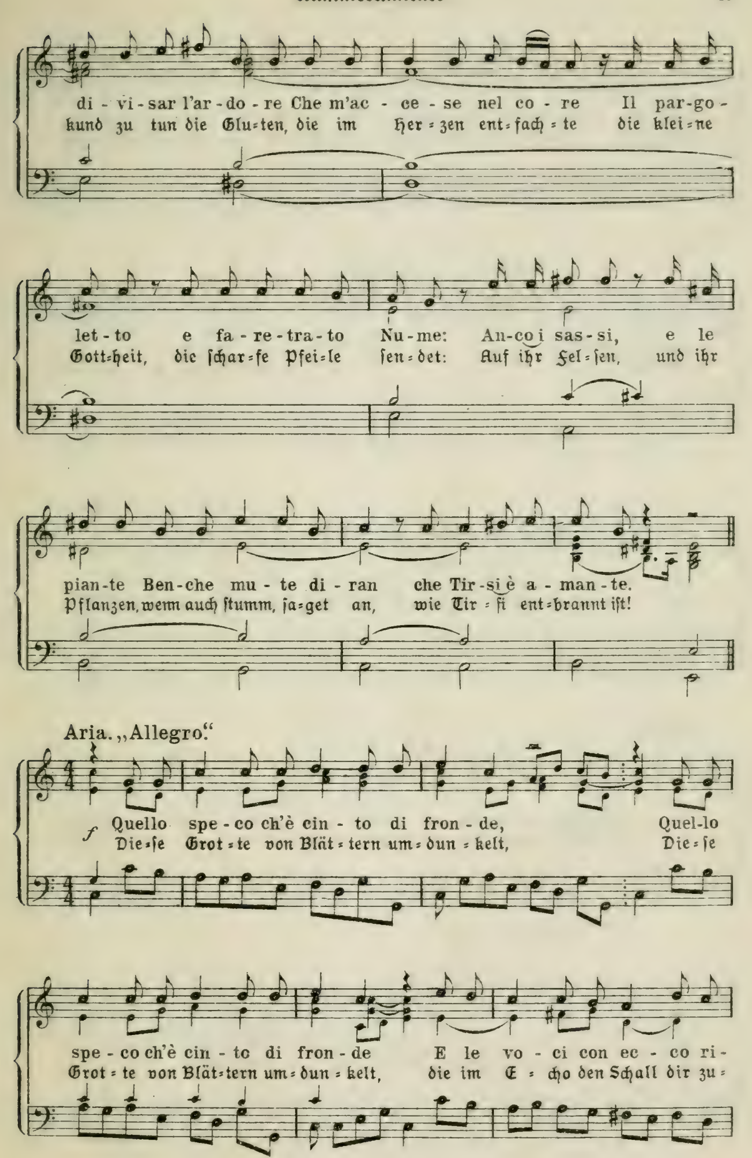
Poi-che ad I-re-ne in van Tir-si il Pa-sto-re Col
Oft hat=te Tir=si, so oft schon, so ver=ge=bens! I=

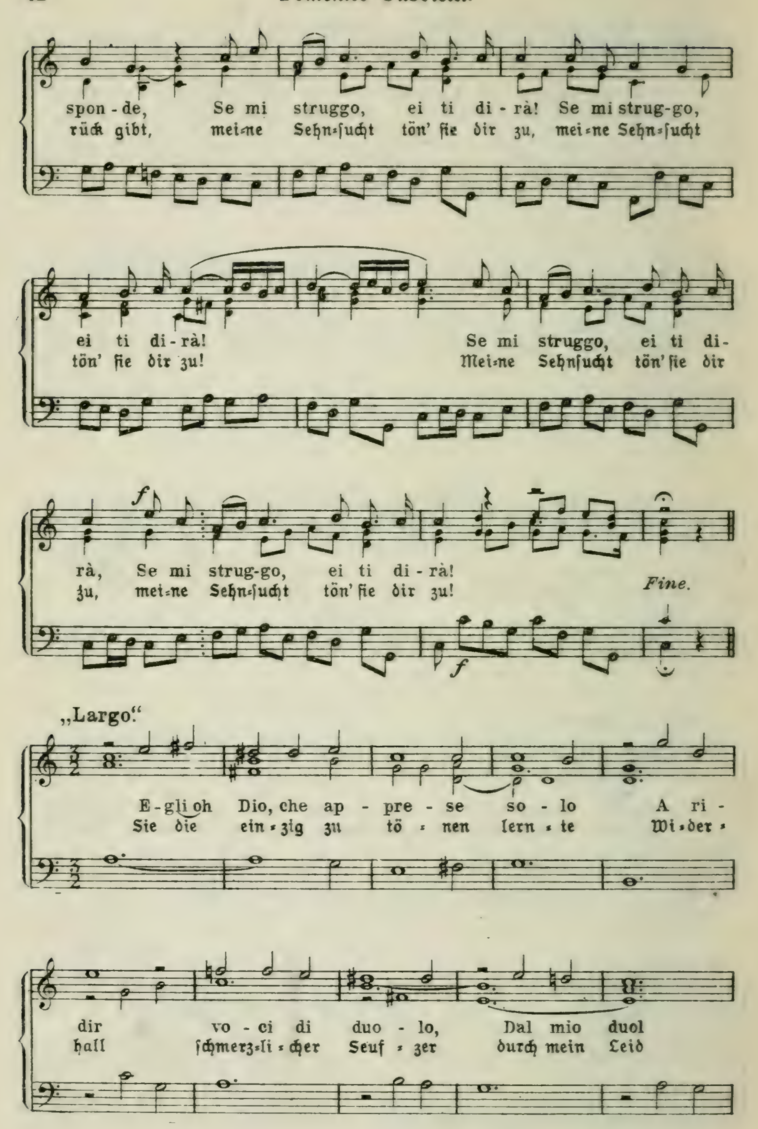
cor più vol-te in la-gri-me di-sciol-to, Fe-de giu-rò in A-
re=nen, sei=ner Nym=phe, zu=ge=schwo=ren, wie er so treu=lich sie

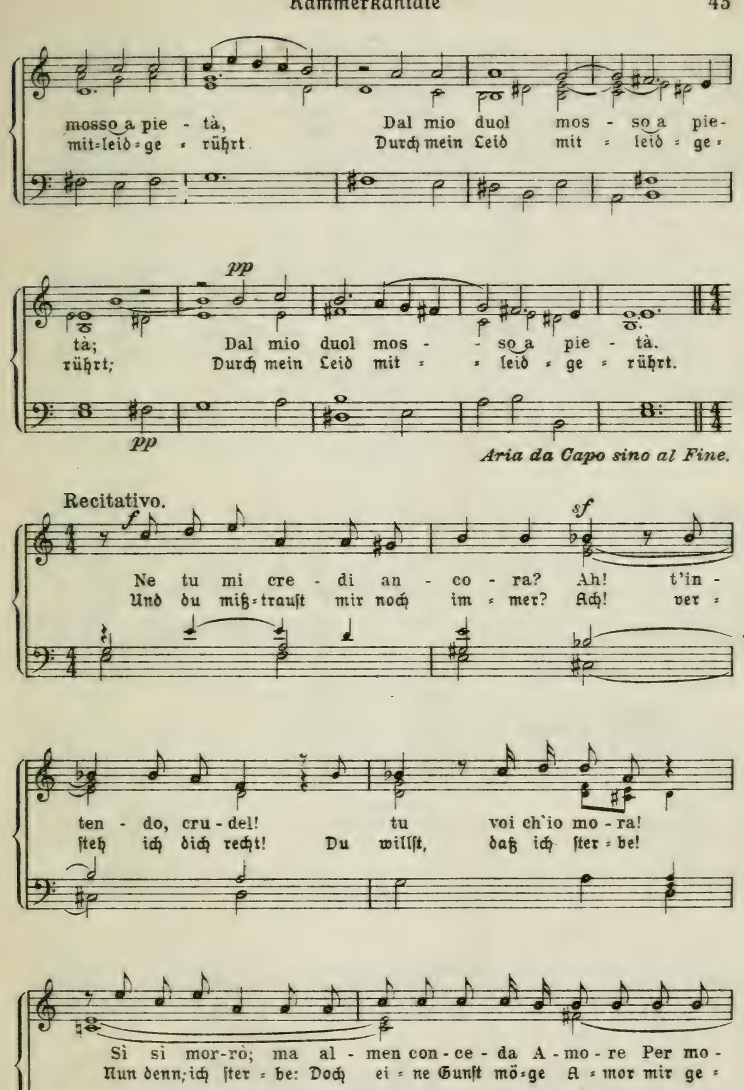
mo-re, Al-la bel-tà ri-vol-to, Tan-to ver lui cru-
lie=be: Da trifft er einst die Schö=ne, Die ihn so grau=sam
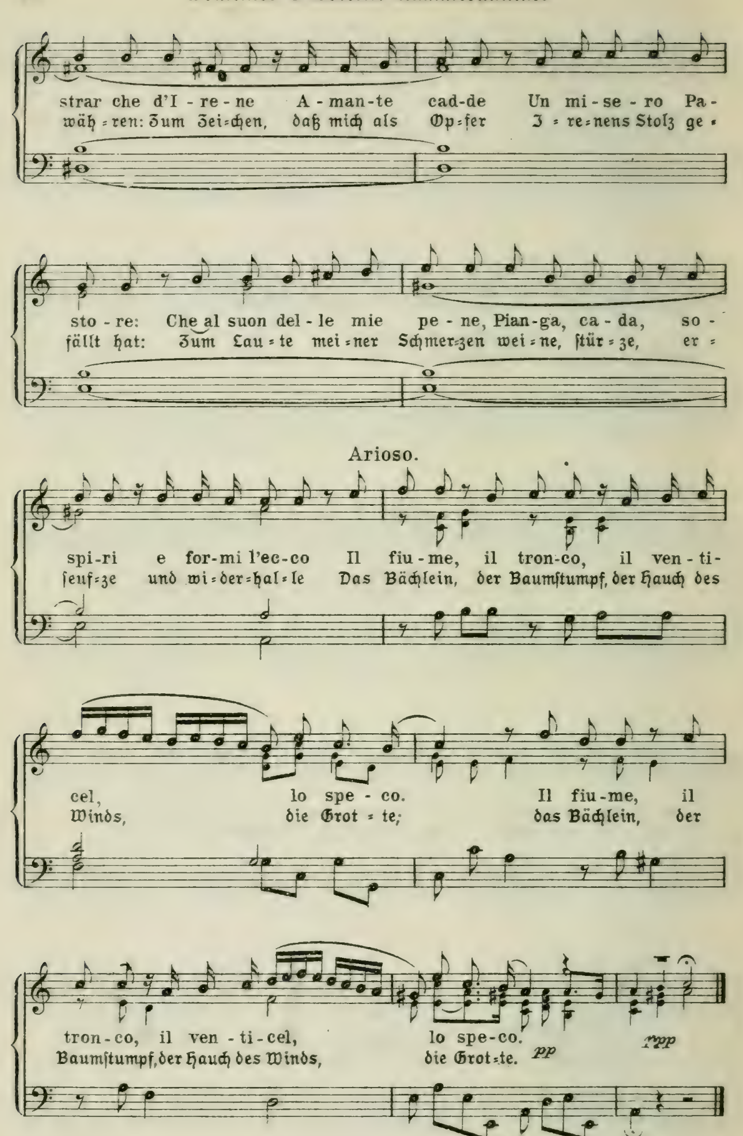

de - le, Con tai dét-ti a - ni - mò le sue que-re - le:
ab=wies, Und er faßt sich ein Herz, und löst die Kla = ge:
Aria. „Largo."
p
So - li - ta - ri fiu-mi - cel-li, Di - te voi, se a - do-ro I-re - ne! Di - te
Bächlein, die ihr ein=sam flie = ßet, kündet ihr, wer meine Göt = tin! Kündet
voi, se a - do - ro I - re - - ne, Di - te voi se a - do - ro I -
ihr, wer mei = ne Göt = tin, kün = det ihr, wer mei = ne
f
re - ne, Di - te voi se a-do-ro I-re - - ne!
Göt = tin, kün=det ihr, wer meine Göt = = tin!
f
Fine.
p
Voi che men-tre vi mo -
Well' auf Wel=le führt ihr
p


ve - te Mor - mo - ran - - - - - - -
wei=ter mit Ge = mur
- - - - - - do, rac-co-glie - te Sciolte in
mel: Neh=met auf denn auch die
pian - ti le mie pe - - - - - - -
Trä = nen, mei=nes Lei
ne, Sciolte in pian-ti le mie pe - - - ne.
des, mei=nes Lei = des bitt=re Zeu = = = gen.
Aria da Capo sino al Fine.
Recitativo.
E se l'au - ra, e se il fiu - me Non son ba - stan - ti a
Und wenn Was=ser, und wenn Lüf= te es nicht ver=mö=gen, dir


di - vi - sar l'ar - do - re Che m'ac - ce - se nel co - re Il par-go -
kund zu tun die Glu=ten, die im Her = zen ent = fach = te die klei = ne
let - to e fa - re - tra - to Nu - me: An-co i sas - si, e le
Gott=heit, die schar = fe Pfei = le sen = det: Auf ihr Fel = sen, und ihr
pian - te Ben - che mu - te di - ran che Tir - si è a - man - te.
Pflanzen, wenn auch stumm, sa=get an, wie Tir = si ent=brannt ist!
Aria. „Allegro."
f
Quello spe - co ch'è cin - to di fron - de, Quel-lo
Die=se Grot = te von Blät = tern um = dun = kelt, Die = se
spe - co ch'è cin - to di fron - de E le vo - ci con ec - co ri -
Grot = te von Blät=tern um = dun = kelt, die im E = cho den Schall dir zu =

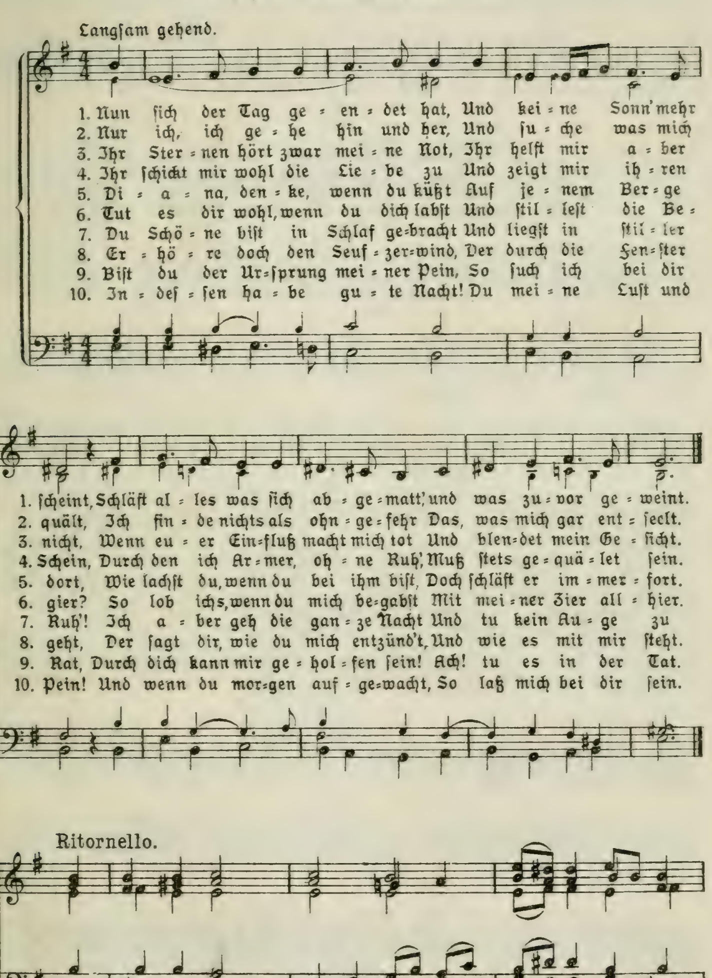

spon - de, Se mi struggo, ei ti di - rà! Se mi strug-go,
rück gibt, mei-ne Sehn-sucht tön' sie dir zu, mei-ne Sehn-sucht
ei ti di - rà! Se mi struggo, ei ti di-
tön' sie dir zu! Mei-ne Sehnsucht tön' sie dir
f
rà, Se mi strug-go, ei ti di - rà!
zu, mei-ne Sehn-sucht tön' sie dir zu!
Fine.
f
„Largo."
E-gli oh Dio, che ap - pre - se so - lo A ri -
Sie die ein-zig zu tö - nen lern - te Wi-der-
dir vo - ci di duo - lo, Dal mio duol
hall schmerz-li-cher Seuf - zer durch mein Leid

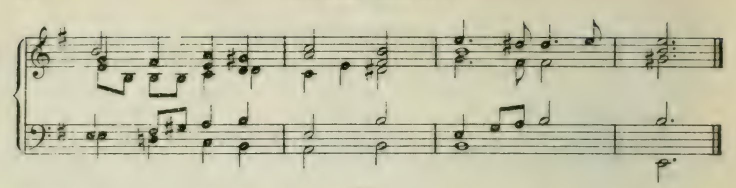

mosso a pie - tà,
mit=leid=ge=rührt.
Dal mio duol mos - so a pie-
Durch mein Leid mit=leid=ge=
pp
tà;
rührt;
Dal mio duol mos - so a pie - tà.
Durch mein Leid mit=leid=ge=rührt.
pp
Aria da Capo sino al Fine.
Recitativo.
f
sf
Ne tu mi cre - di an - co - ra? Ah! t'in -
Und du miß=traust mir noch im=mer? Ach! ver=
ten - do, cru - del! tu voi ch'io mo - ra!
steh ich dich recht! Du willst, daß ich ster=be!
Sì sì mor-rò; ma al - men con - ce - da A - mo - re Per mo -
Nun denn; ich ster=be: Doch ei=ne Gunst mö=ge A=mor mir ge=


strar che d'I - re - ne A - man - te cad-de Un mi - se - ro Pa -
wäh = ren: Zum Zei=chen, daß mich als Op=fer J = re=nens Stolz ge =
sto - re: Che al suon del - le mie pe - ne, Pian-ga, ca - da, so -
fällt hat: Zum Lau = te mei = ner Schmer=zen wei = ne, stür = ze, er =
Arioso.
spi-ri e for-mi l'ec-co Il fiu - me, il tron-co, il ven - ti -
seuf=ze und wi = der=hal = le Das Bächlein, der Baumstumpf, der Hauch des
cel, lo spe - co. Il fiu-me, il
Winds, die Grot = te; das Bächlein, der
tron-co, il ven - ti-cel, lo spe-co.
Baumstumpf, der Hauch des Winds, die Grot=te.
pp
ppp

15.

Adam Krieger (1634-1666)
Deutsches Lied (gedruckt 1667).





16.

Antonio Caldara (1670-1736).

Kirchensonate (Triosonate).

Für 2 Violinen u. Basso Continuo (gedruckt 1700).

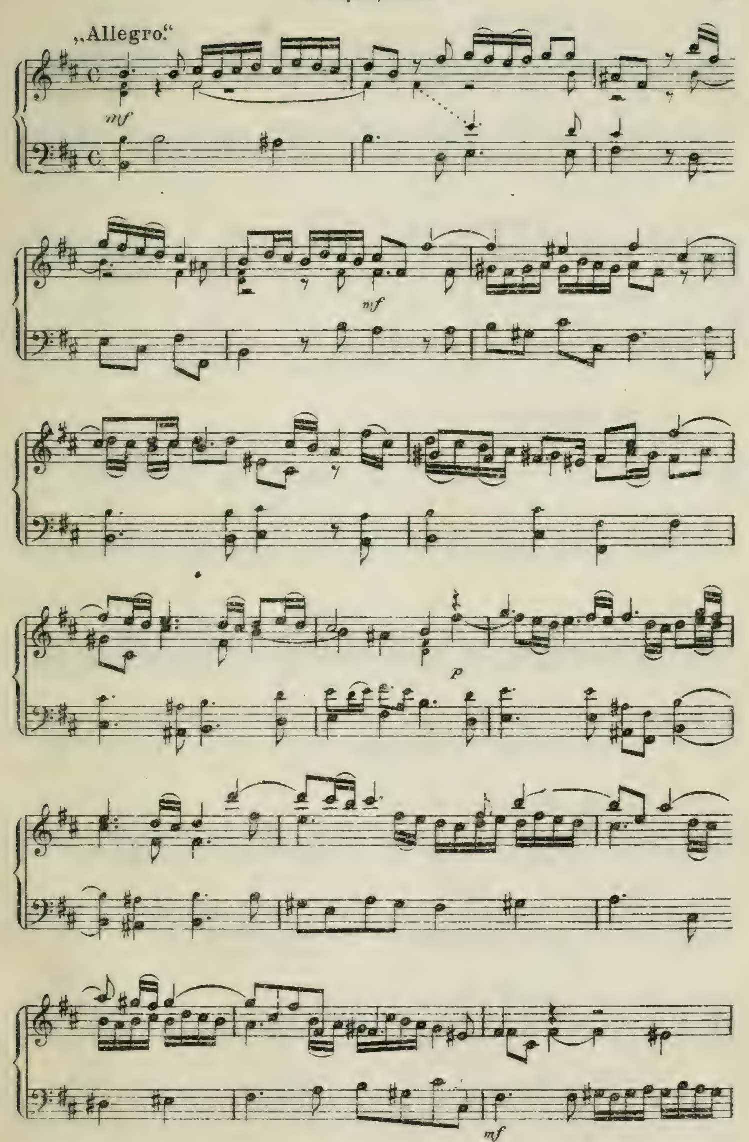
Grave.

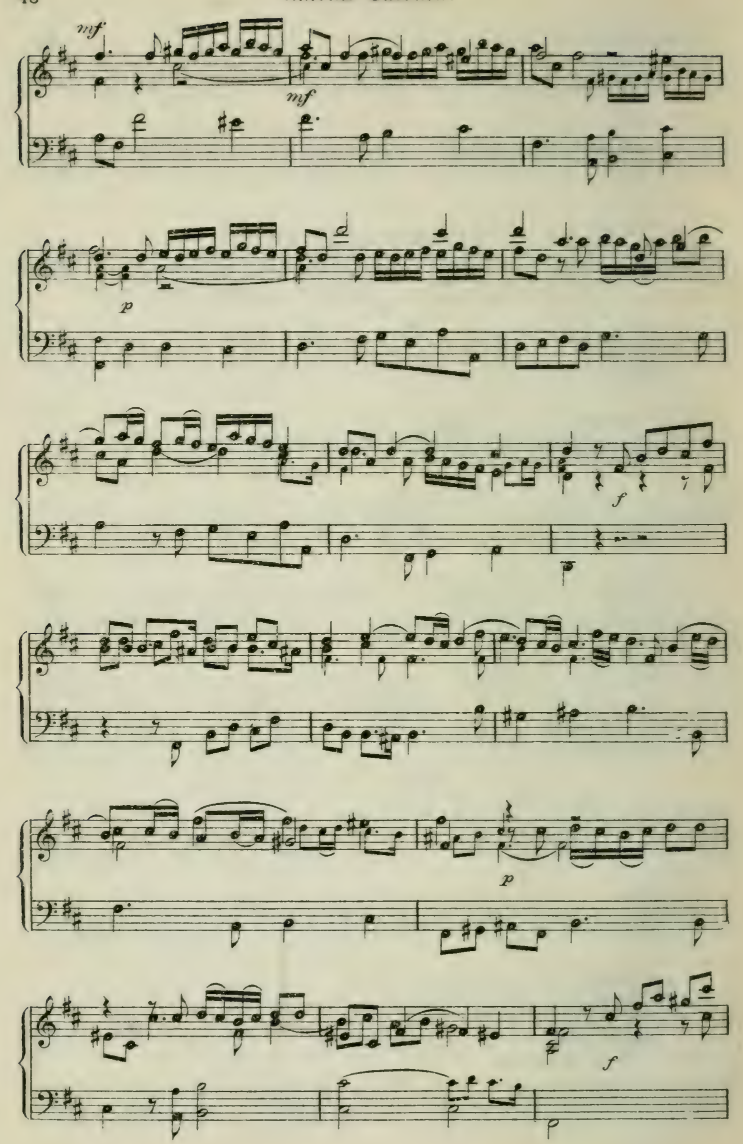
f

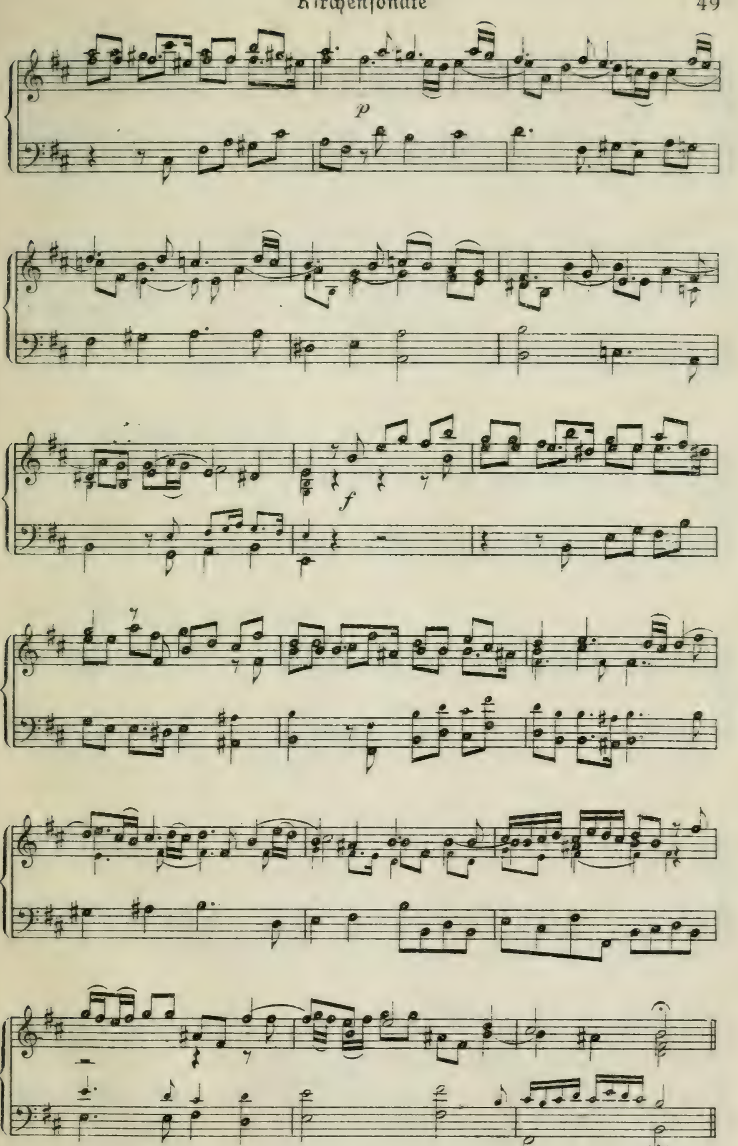
mf

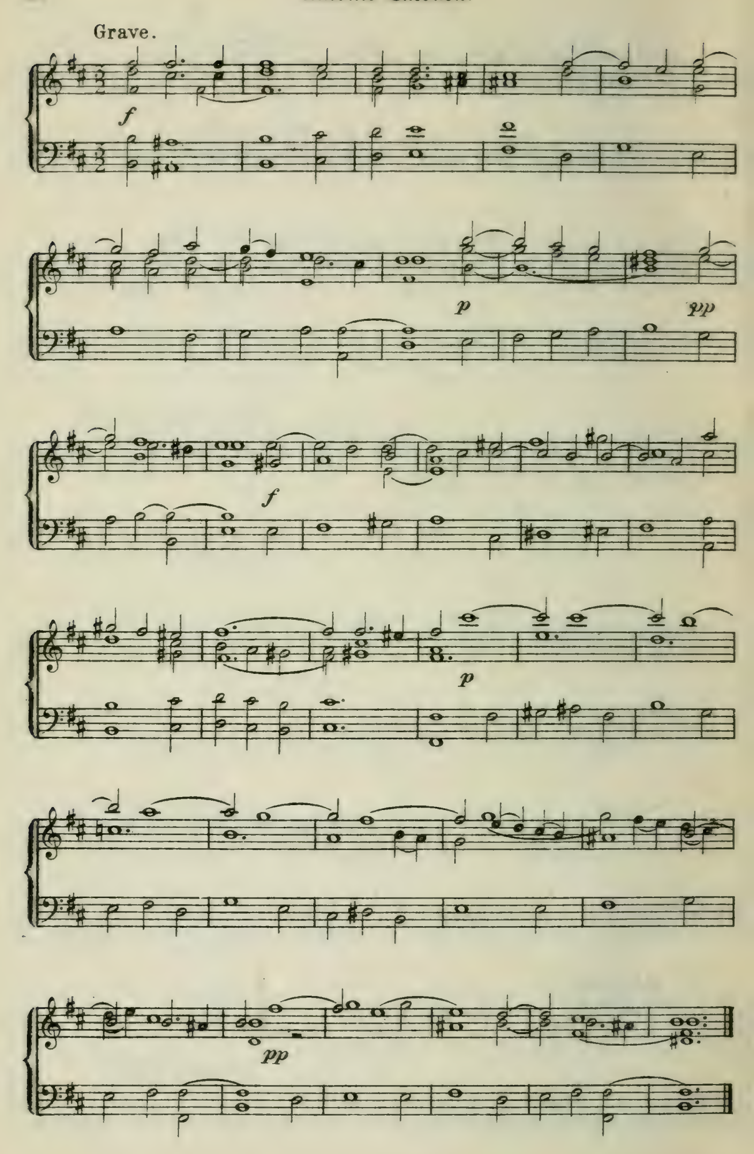
p

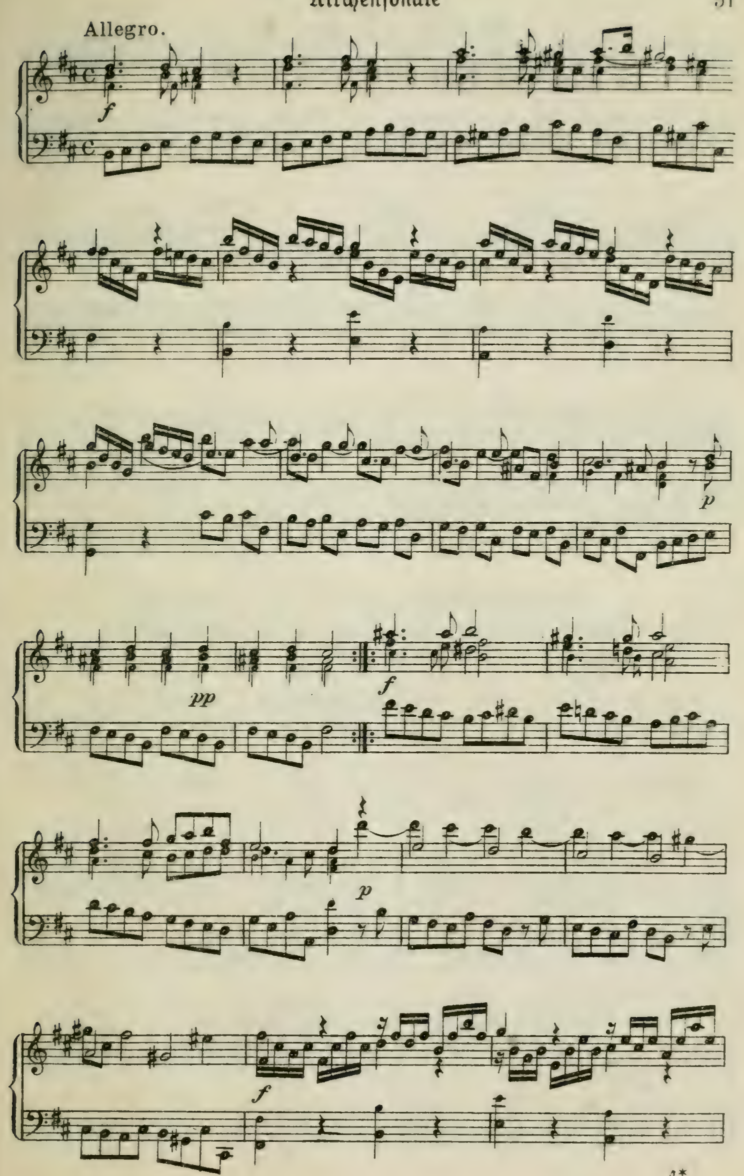
allargando e forte


„Allegro."
mf
mf
p
mf


mf
mf
p
f
p
f


p
f

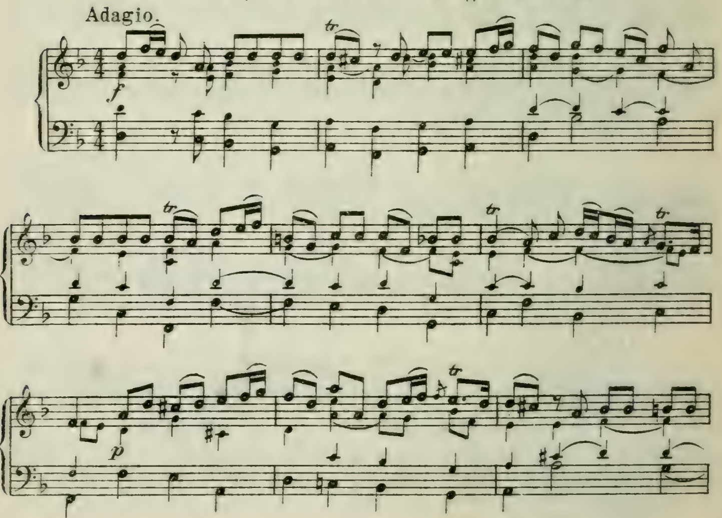

Grave.
f
p
pp
f
p
pp

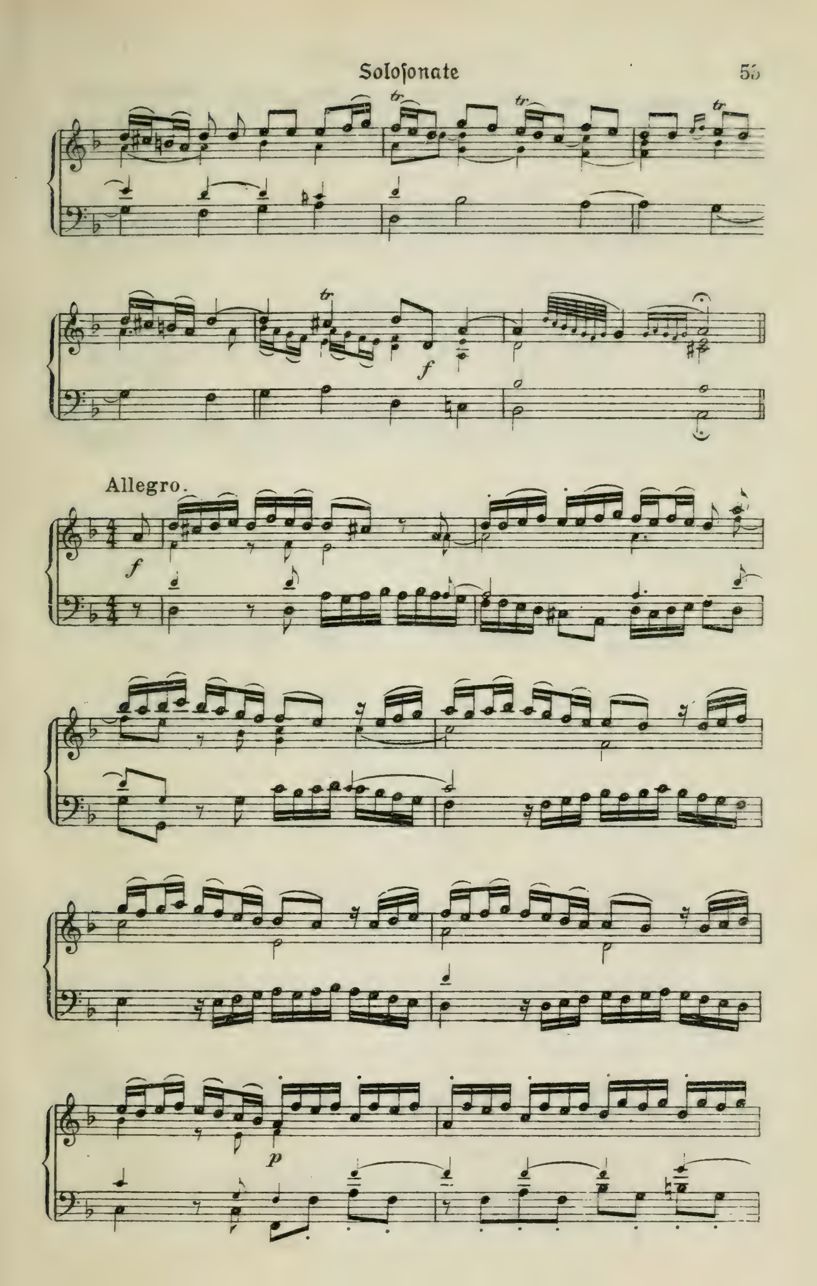

Allegro.
f
p
pp
f
p
f

17.

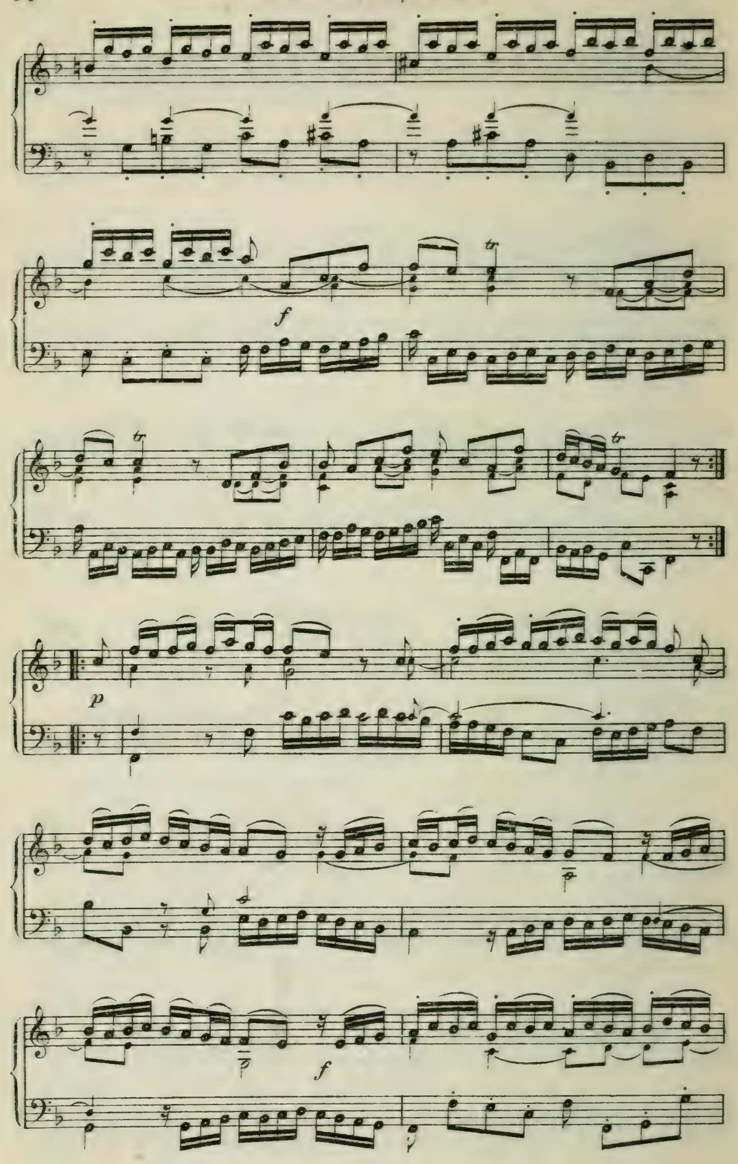
Giovanni Battista Somis (1676 - 1763).

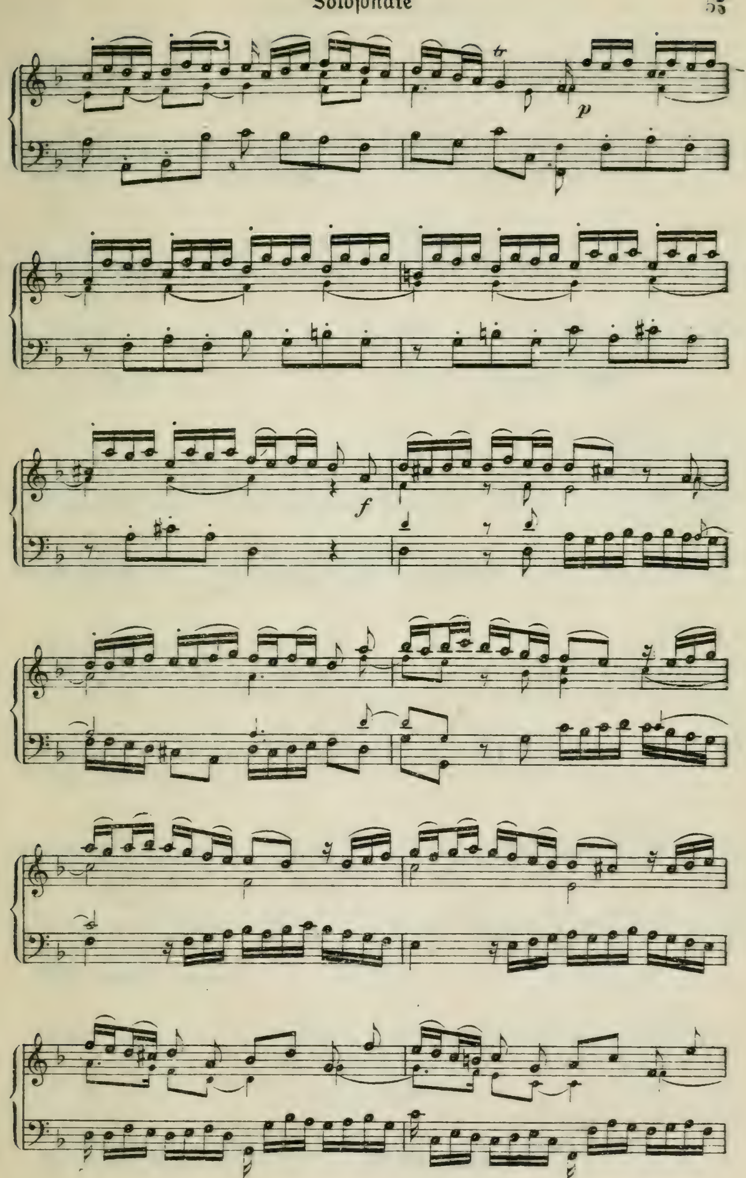
Solosonate für Violine und Basso Continuo.

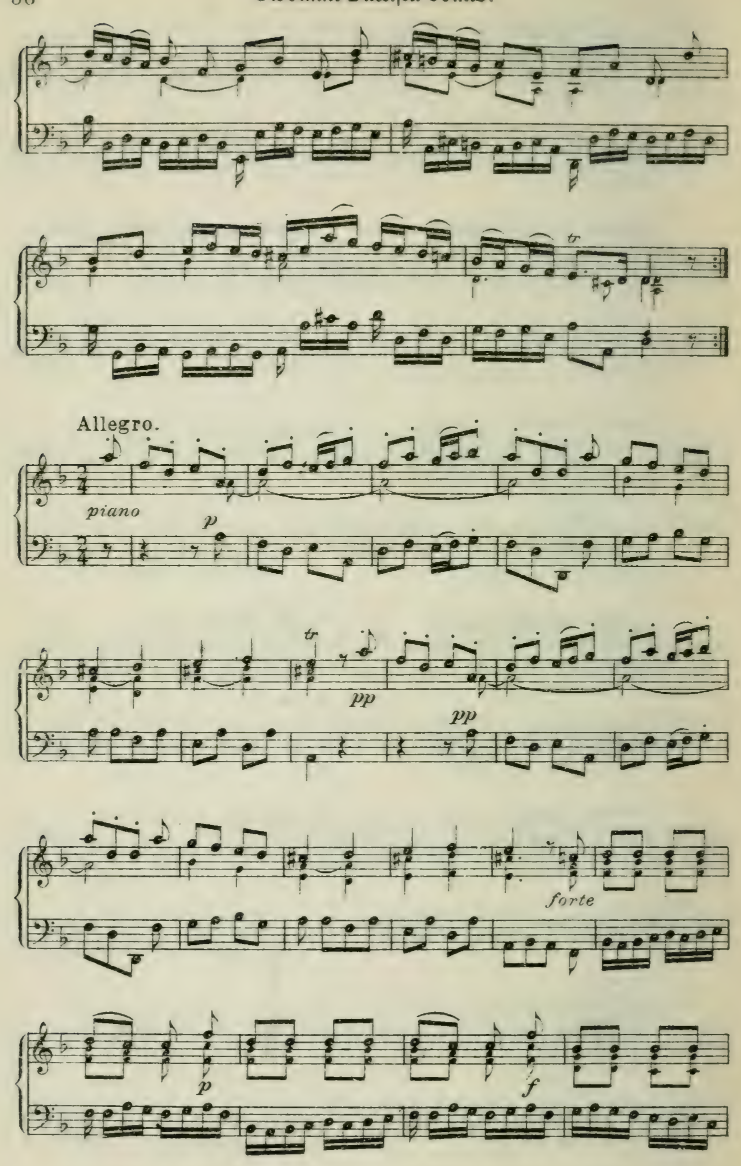


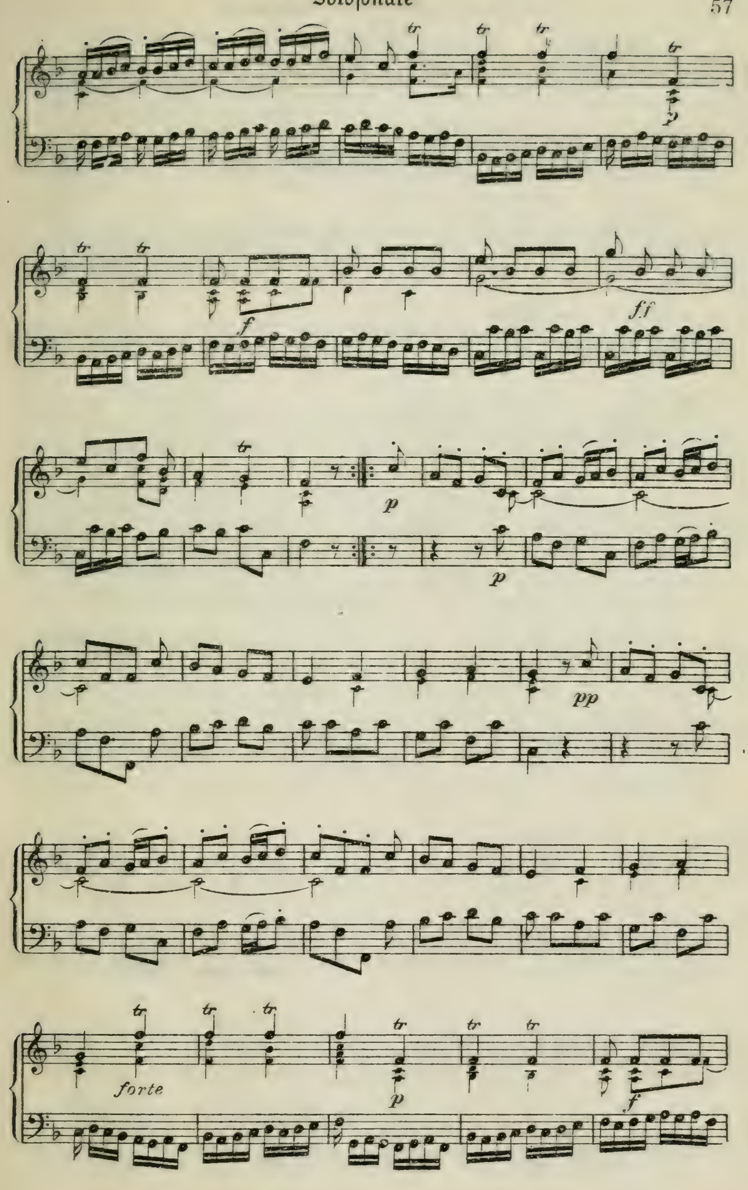


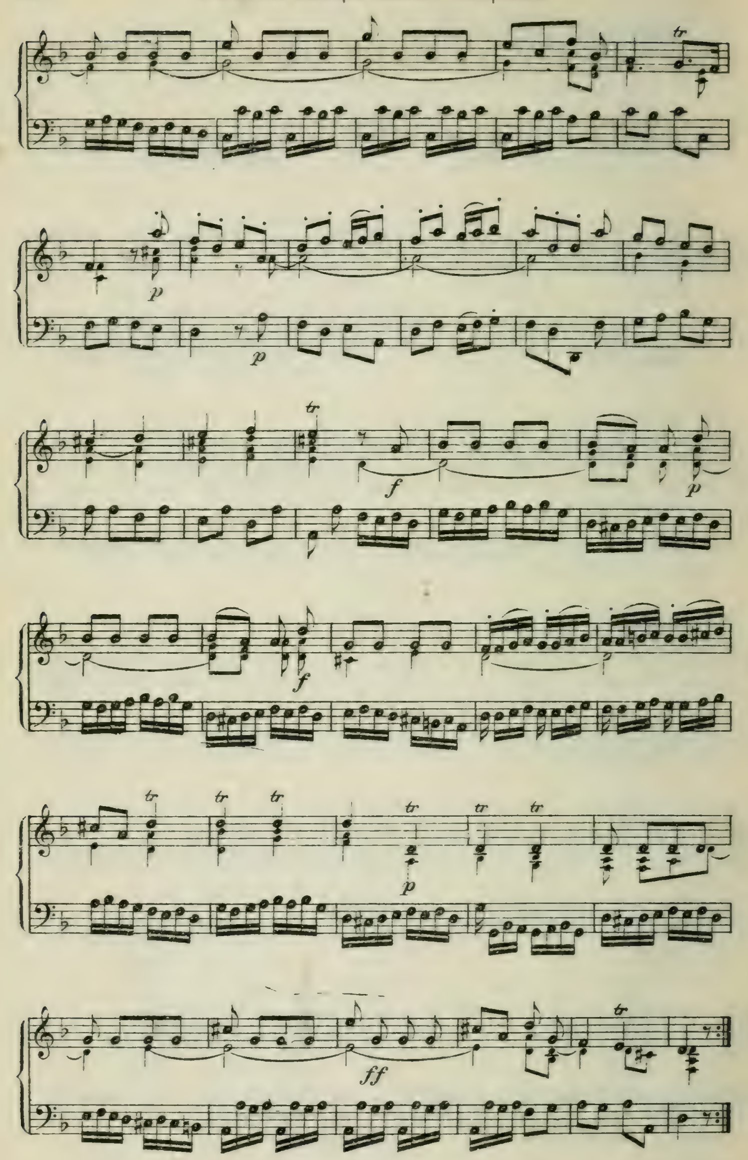
tr
Allegro.
f
p


tr
f
p


tr
p
f


tr
Allegro.
piano
p
tr
pp
pp
forte
p
f

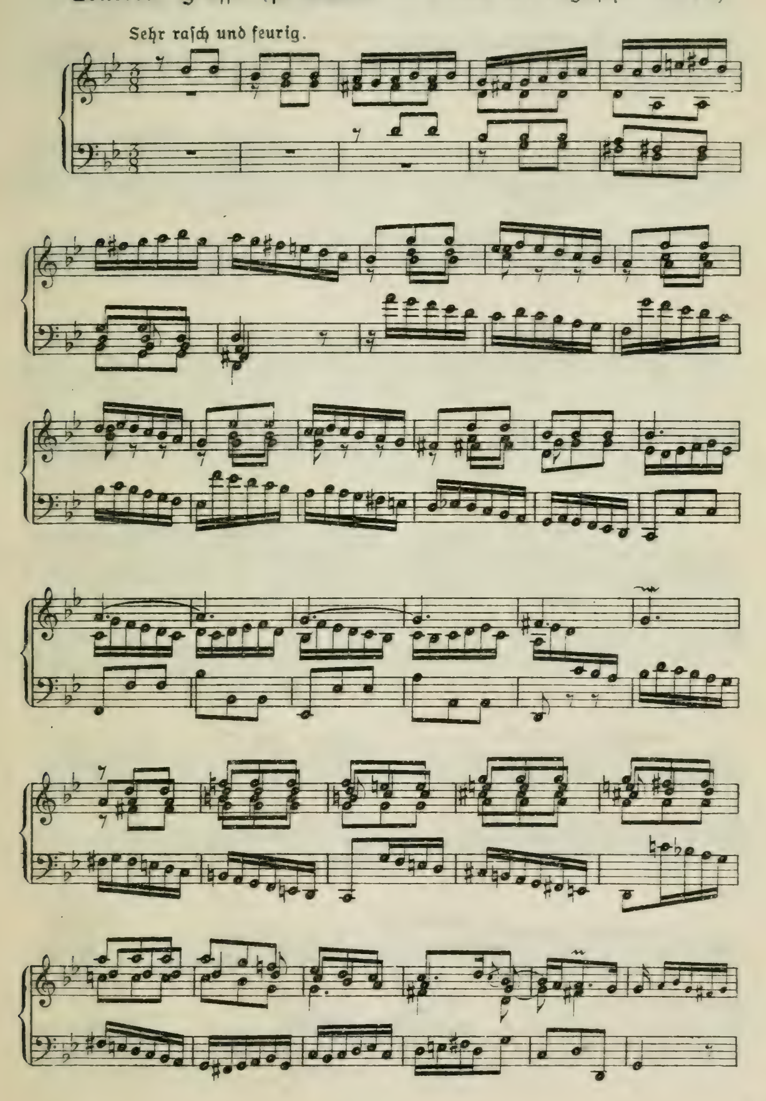

tr
f
ff
p
pp
forte

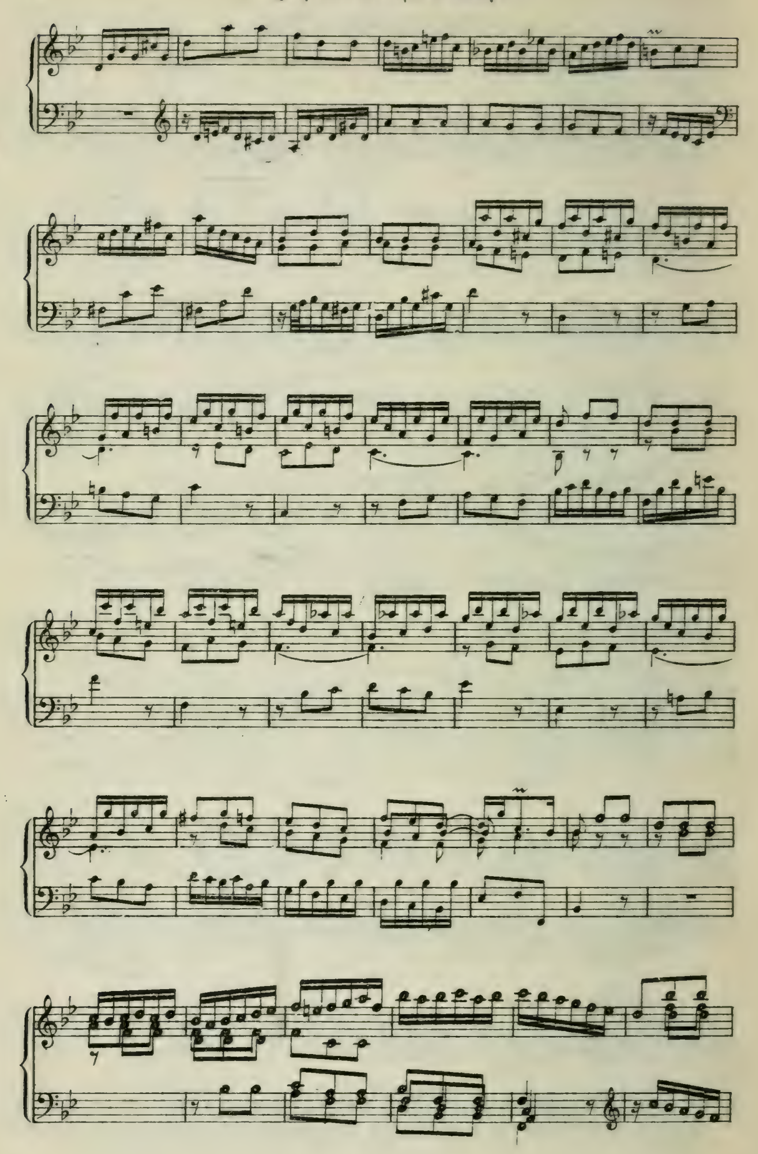

tr
p
p
tr
f
p
f
tr
tr
tr
tr
tr
tr
p
ff
tr

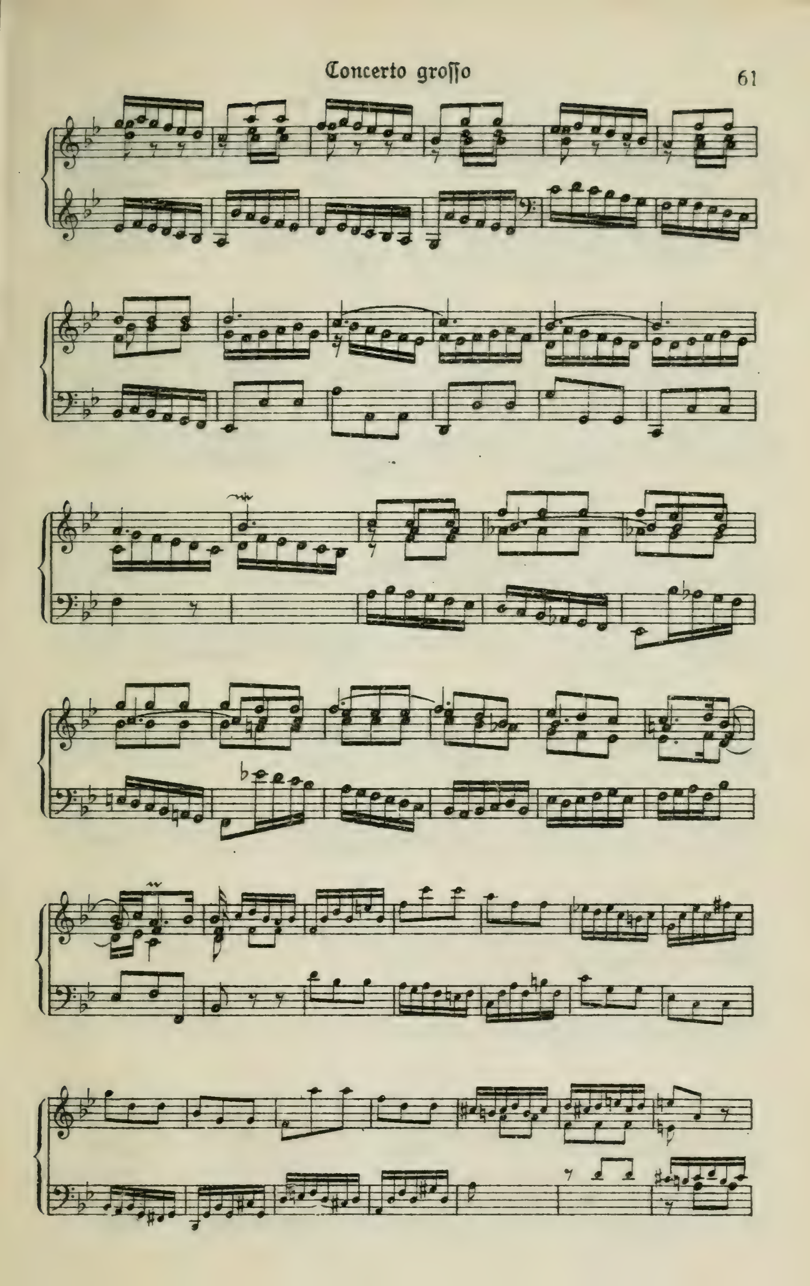
18.

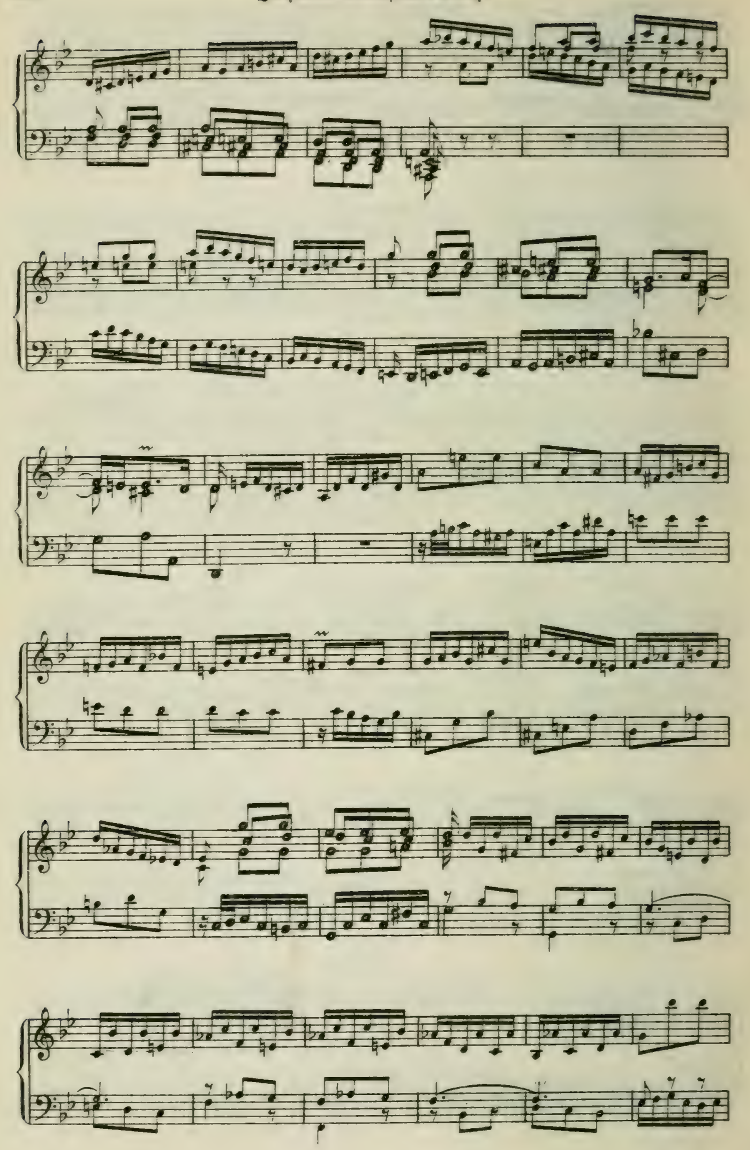
Johann Sebastian Bach.

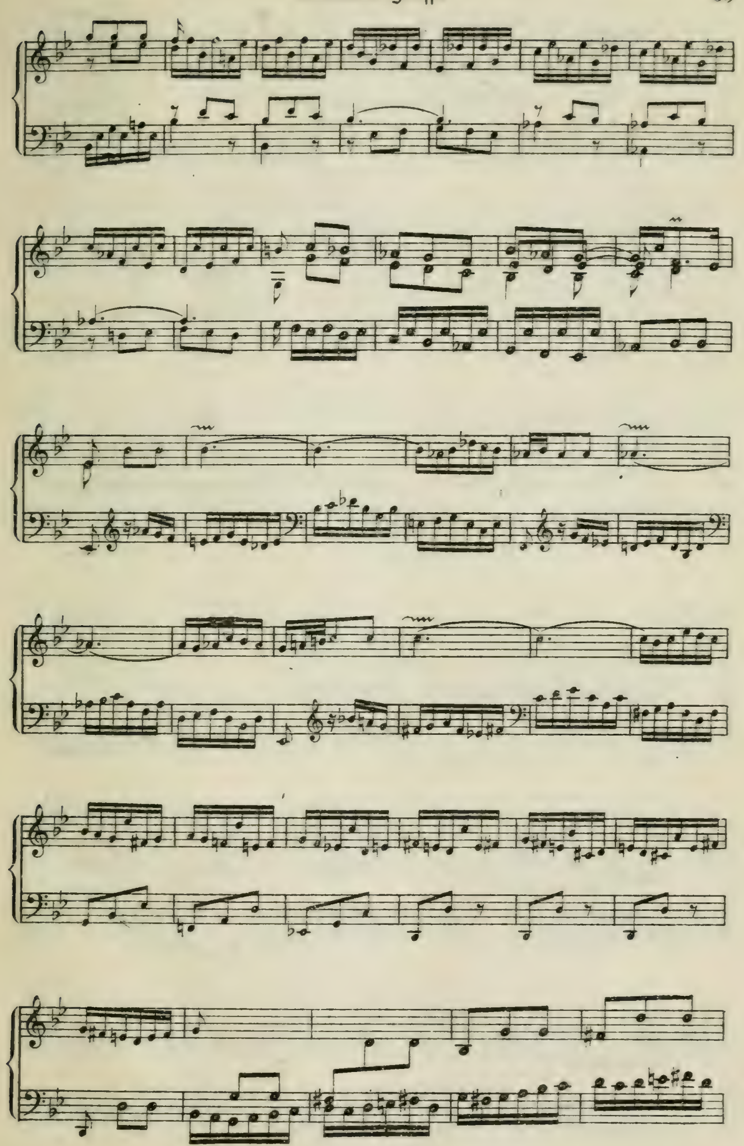
Concerto grosso. (Praeludium der dritten der Englischen Suiten.)

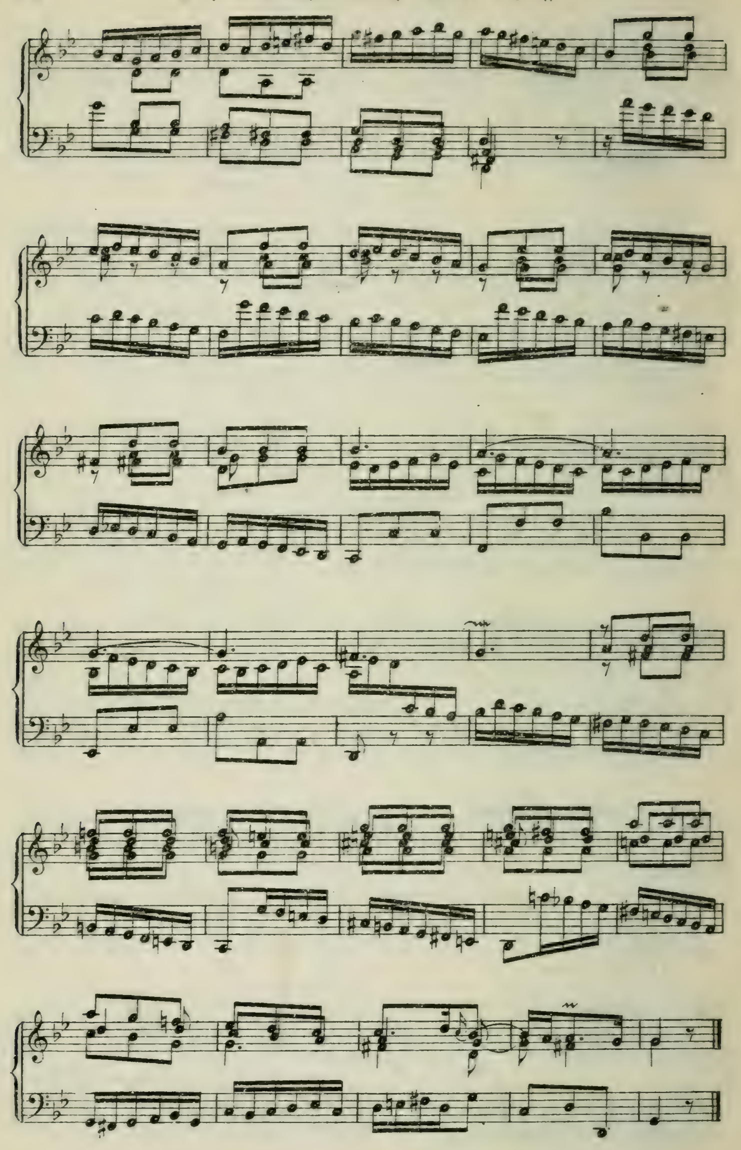






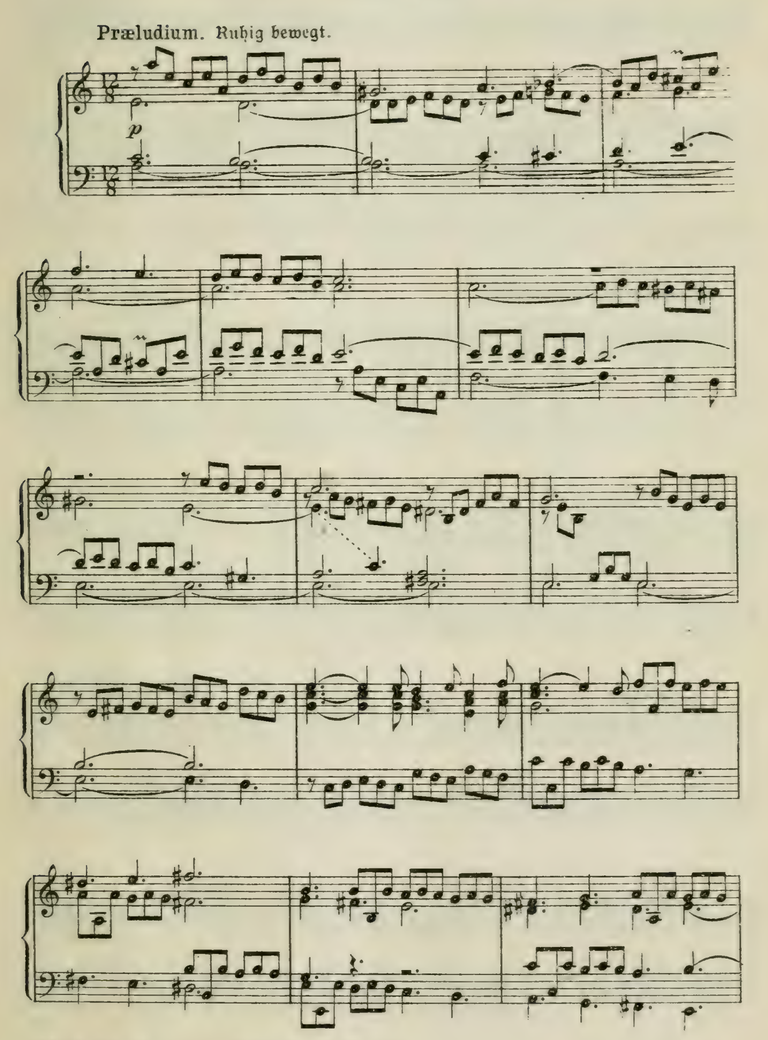


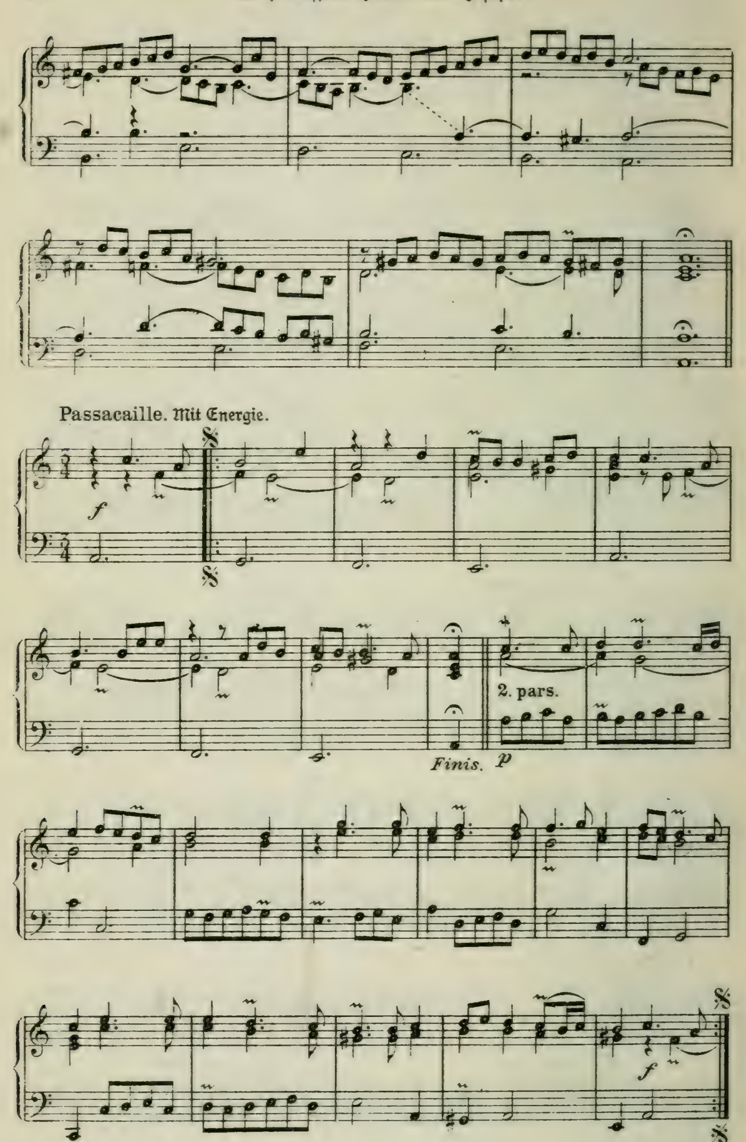


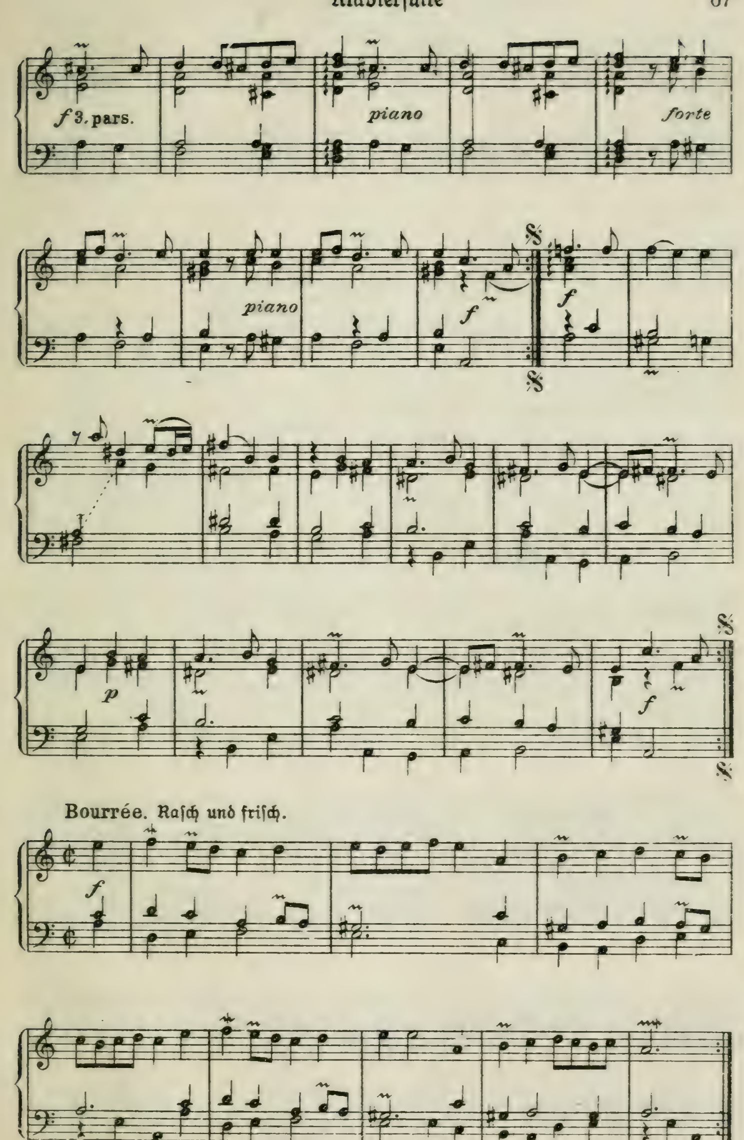


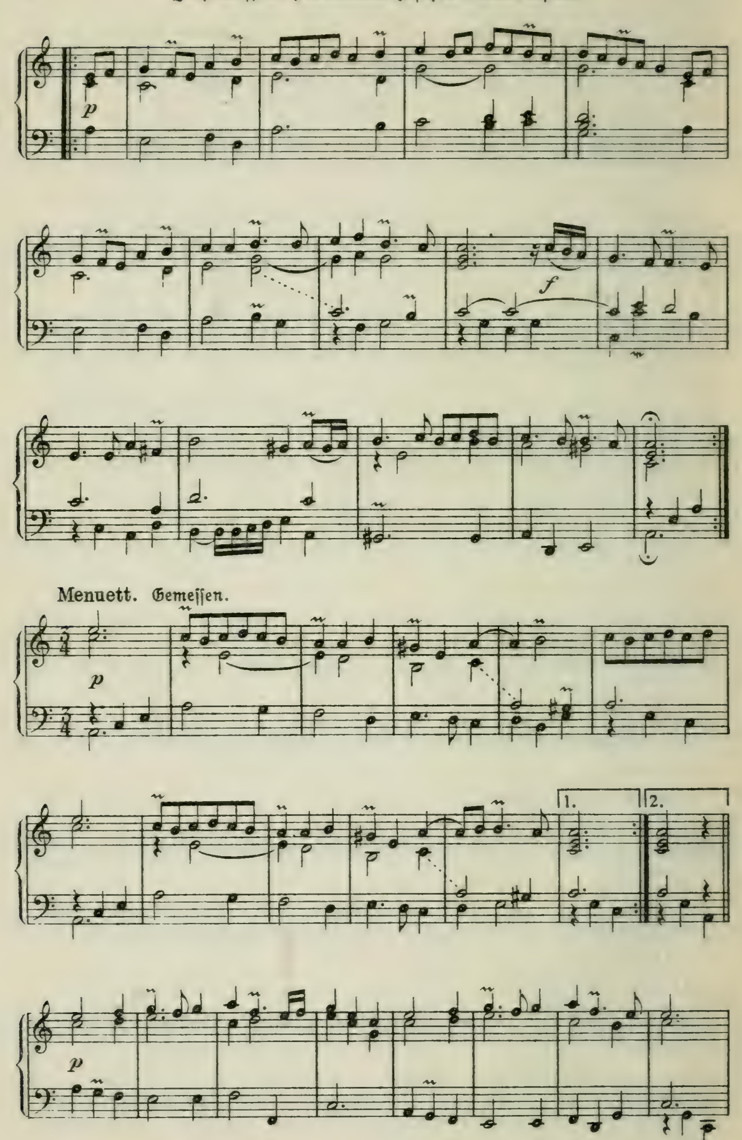
19.

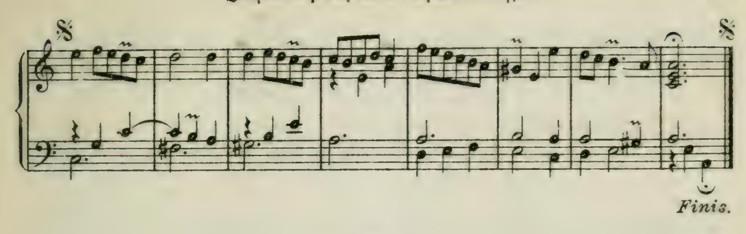
Joh. Kaspar Ferdinand Fischer (1650–1746?).
Suite für Klavier (gedruckt 1696).




Passacaille. Mit Energie.
f
Finis.
p
2. pars.
f


f 3. pars.
piano
forte
piano
f
f
p
f
Bourrée. Raſch und friſch.
f


p
f
Menuett. Gemessen.
p
1.
2.
p



Finis.

20.

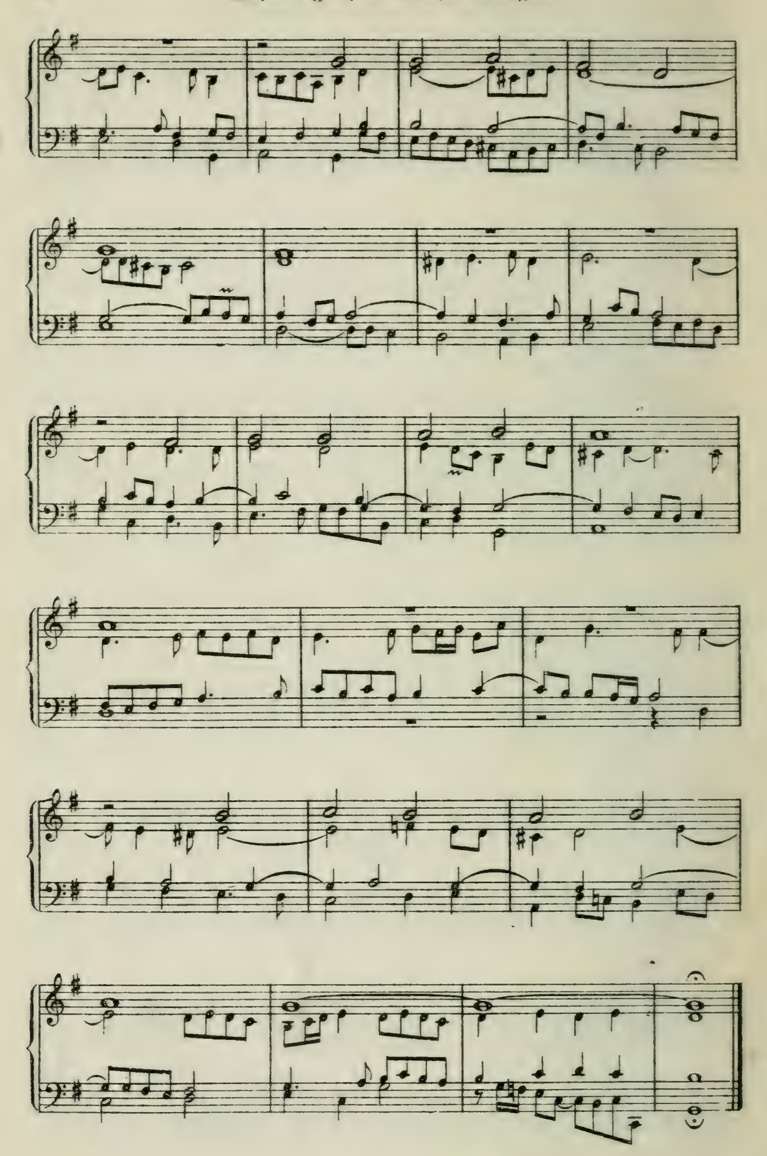
Johann Pachelbel (1653-1706).
Choralvorspiel für Orgel.

Ruhig und fest.

p *p*

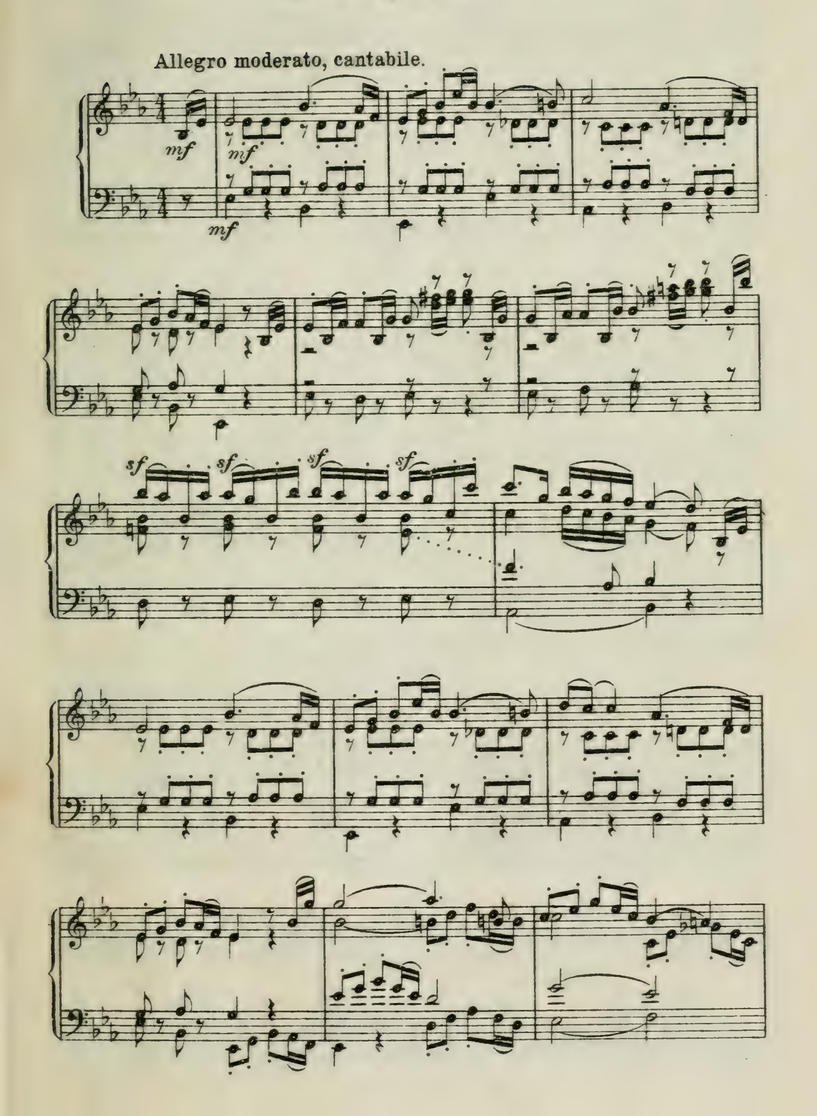
p
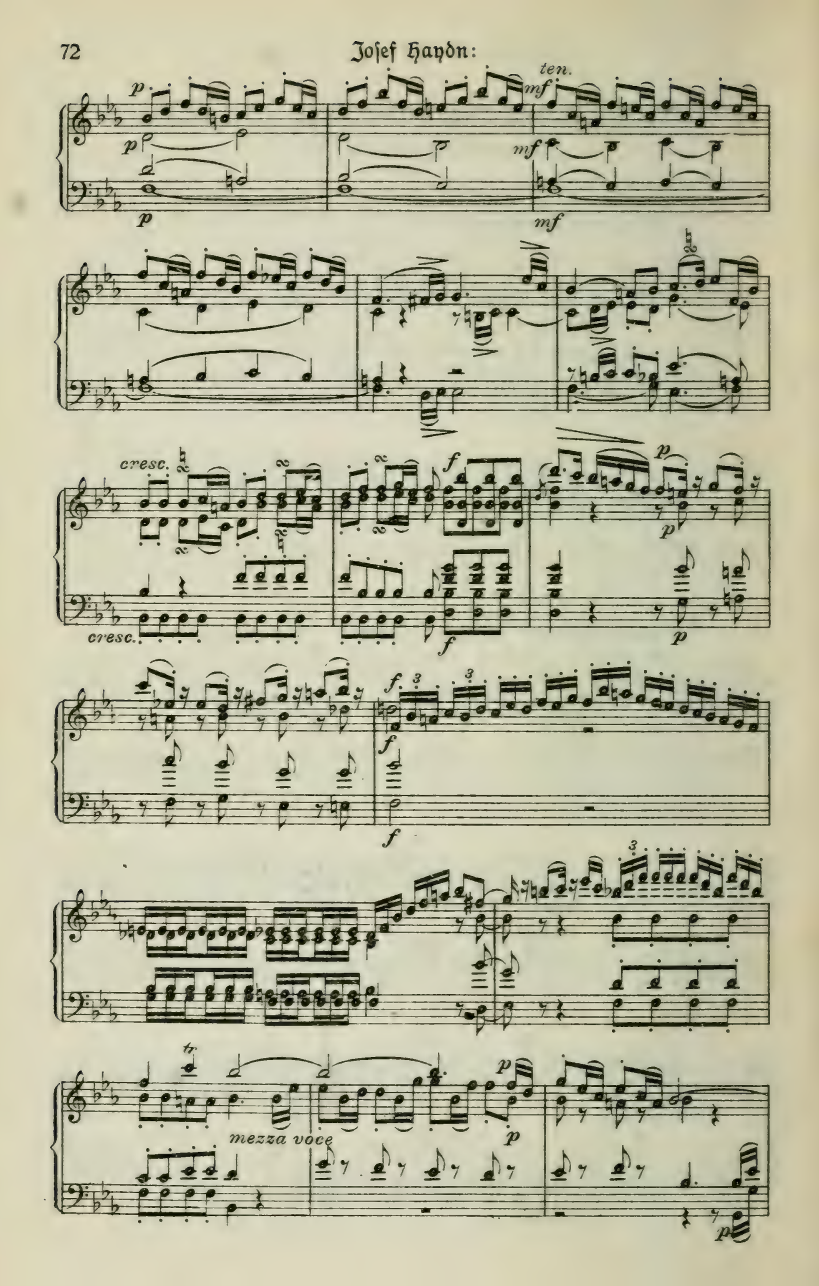
mf

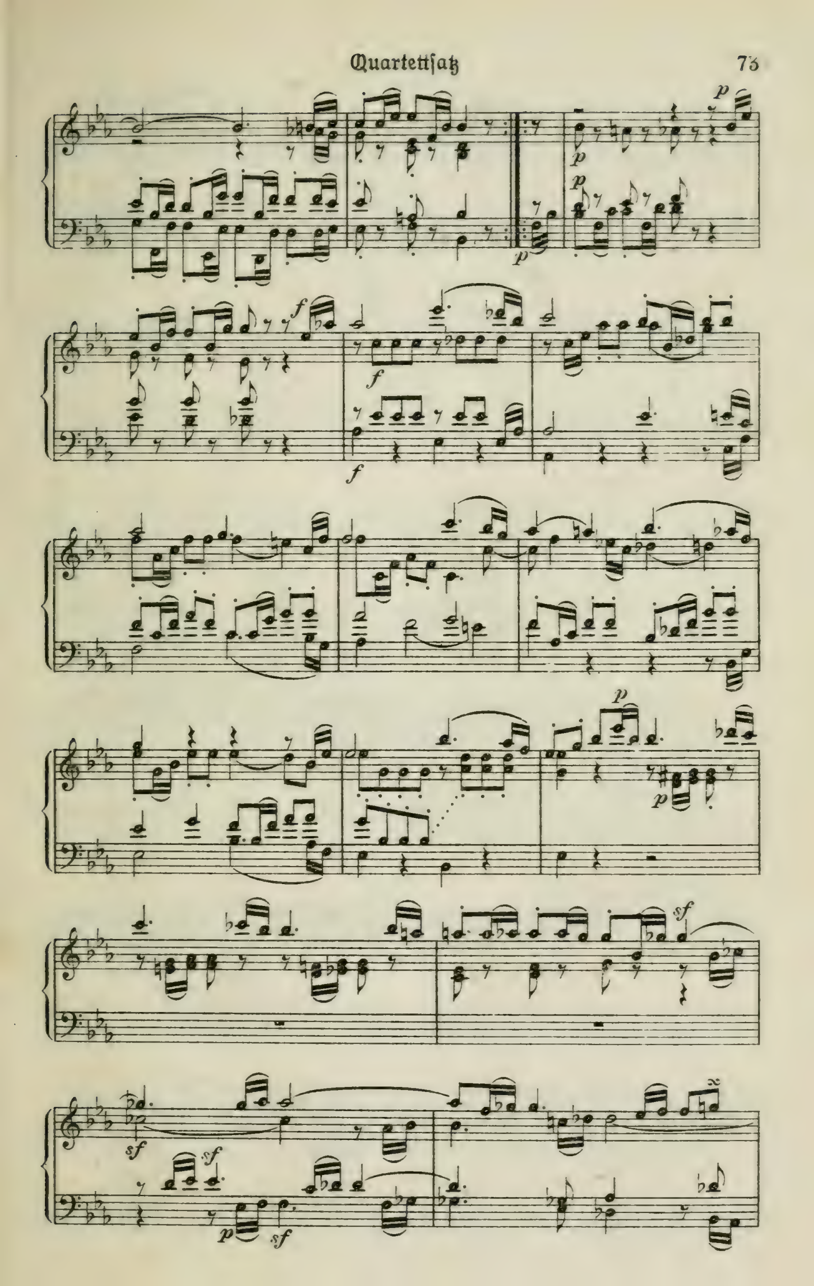


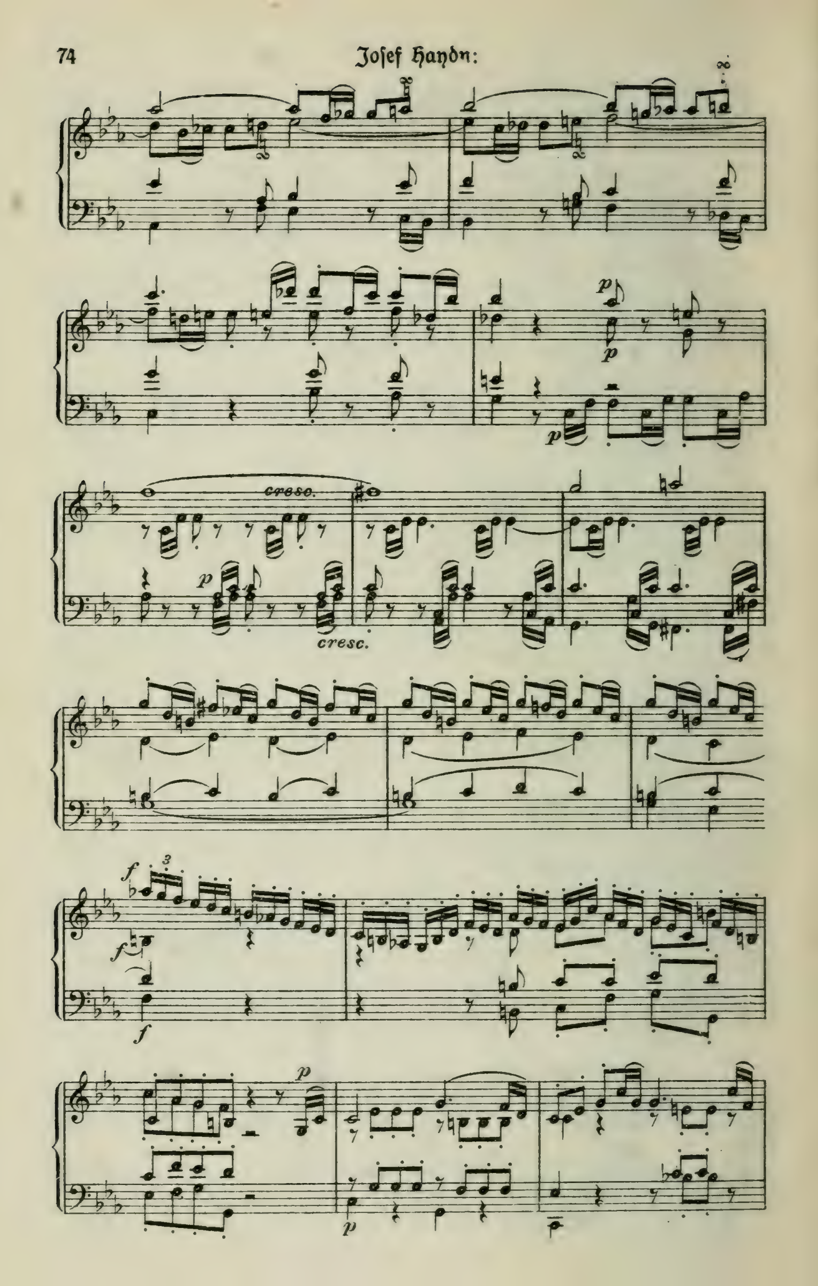
21.

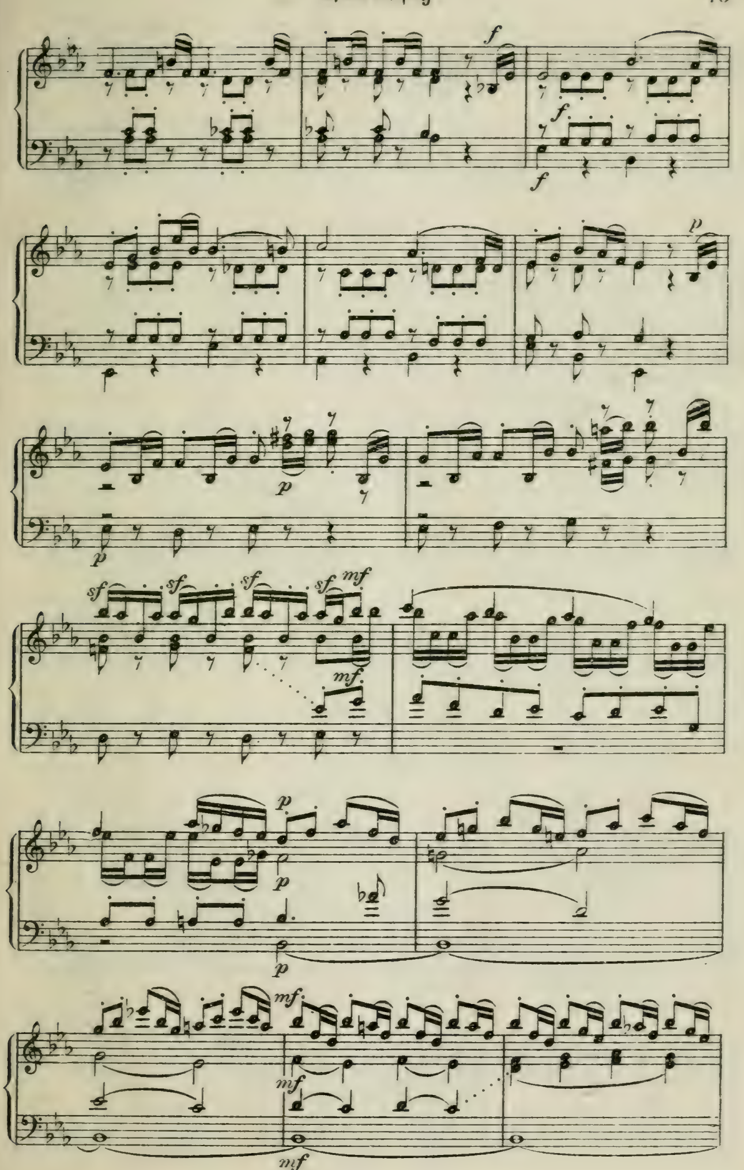
Josef Haydn (1732-1809).
Quartettsatz (Op. 33, II).

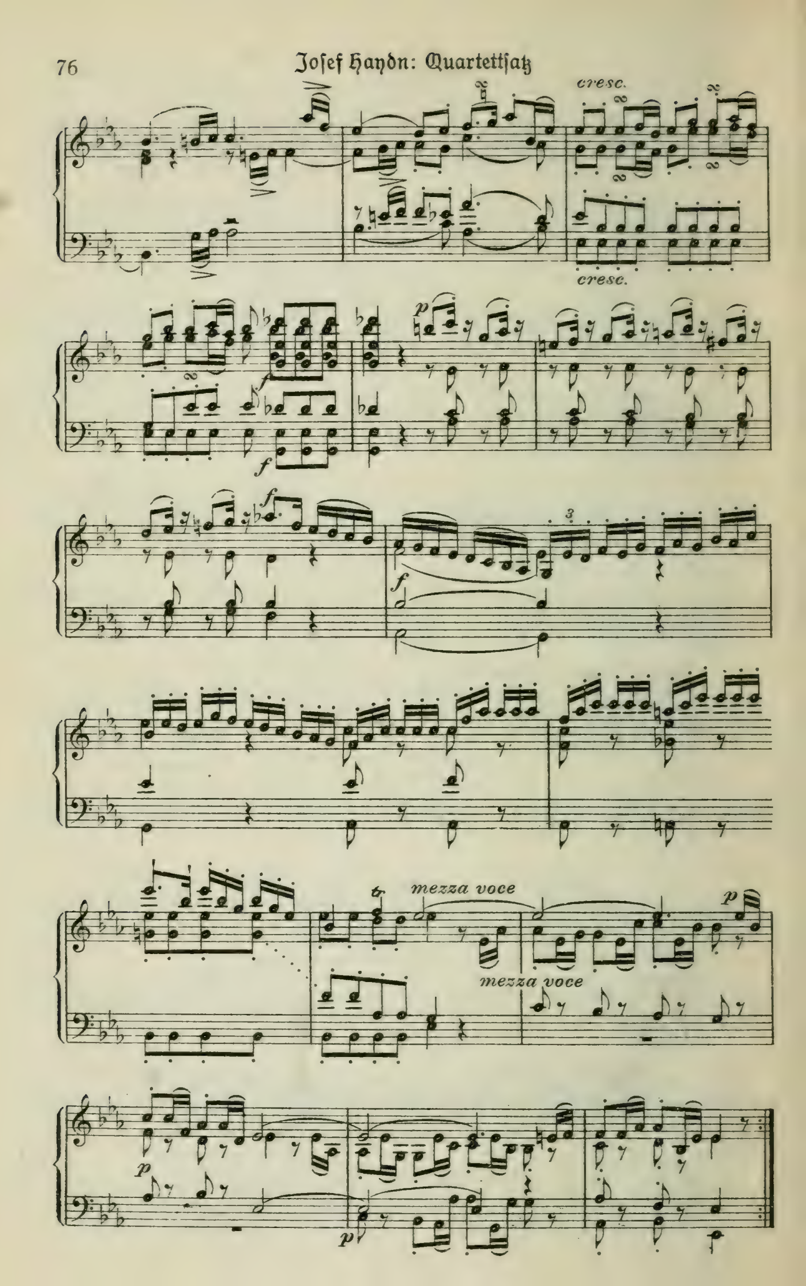



ten.
cresc.
cresc.
mezza voce
tr




cresc.
p
cresc.
f
3
f
f
p
p
p
p


f
f
f
p
p
p
sf
sf
sf
sf
mf
mf
p
p
p
mf
mf
mf


cresc.
cresc.
f
f
p
f
f
tr
mezza voce
mezza voce
p
p
p

Anmerkungen.

Zu 1. Der Motetus, die mehrstimmige Lieblingskunstform des 13. Jahrhunderts, ist die Kombination von in der Regel drei verschiedenen Melodien: die Unterstimme (Tenor), die gewöhnlich dem Schatz des liturgischen Gesanges entnommen war und instrumental, etwa von einer Geige oder Handorgel, ausgeführt wurde, und zwei darübergebaute Oberstimmen, deren jede ihren eigenen Text sang: die untere hieß Motetus, und von ihr nahm die ganze Komposition ihren Namen; die höhere nannte man Triplum. Unser Beispiel zeigt so recht die Lust jener Zeit, die Verbindung des Heterogenen auf die Spitze zu treiben. Ein naives Liebesliedchen und das Bekenntnis eines behaglichen Schlemmers ist mit der kirchlichen Weise zu einem Ganzen zusammengezwungen, das man sich hüte, auf dem Klavier zu spielen, um seinen Eindruck nicht noch abschreckender zu machen. Denn der Komponist hatte nach der Kunstlehre seiner Zeit bei der Zusammenfügung der drei Stimmen auf nichts weiter zu achten, als daß nur immer je zwei konsonierten: die obere mit der mittleren, wenn sie auch mit dem Tenor dissonierte, oder mit dem Tenor, wenn sie auch mit der Mittelstimme in Konflikt kam. Unser Stückchen ist einer Bamberger Handschrift entnommen; in einer andern Handschrift ist es in der Form erhalten, daß über demselben Tenor (aber mit anderem Text: einem Trinklied!) und derselben Mittelstimme eine ganz andere Oberstimme steht; wieder ein anderes Manuskript enthält es in einer vierstimmigen Fassung (Quadruplum): hier ist zwischen Motetus und Triplum eine vierte Stimme mit neuem Text eingeschoben. (Vgl. P. Aubry, Cent Motets du XIIIe siècle, 1908.)

Zu 2. Der Messensatz des berühmtesten niederländischen Meisters im 15. Jahrhundert, Guillaume Dufay († 1474), weist

aufs schönste den idealen Typus des konstruktiven Stils auf. Die beiden Oberstimmen (Cantus und Triplum) singen den liturgischen Text in strengem Kanon — „Fuga duorum temporum" heißt es im Original —; dazu lassen zwei, vielleicht entfernt voneinander postierte Instrumente („Tenor et Contratenor ad modum tubae" bezeichnet), etwa auch eine Orgel, in unaufhörlichem Widerspiel ein feierlich-freudiges obstinates Posaunenmotiv erklingen. Im Verlauf des Stückes wird Ruf und Gegenruf immer kürzer, bis zum fessellosen Jubel des Schlusses, der endlich die Vierstimmigkeit klanglich verwirklicht und ganz instrumental gedacht ist. Das Stück stammt aus einem der berühmten Trientiner Codices (Cod. 90, fo. 131[b] u. 132[a]) und ist dem Neudruck der Denkmäler der Tonkunst in Österreich entnommen (auch die Inkonsequenz der Nachahmung im 30./31. Takt steht so in der Vorlage).

Zu 3. Die Frottola des Veroneser Priesters Michele Pesenti vertritt in unserer Beispielsammlung den Typus des begleiteten Lieds im 14. und 15. Jahrhundert, in der Form einer kleinen Ballade (ballatella). Wie übersichtlich ist der Aufbau des frischen Liedchens (ababa), wie genau folgt die Melodie den Reimbeziehungen und der Reimverkettung der Strophe, so daß jeder Vers seine eigene Wendung hat! Im Ton ist das Stückchen insofern sehr charakteristisch, als der Liebhaber seine Vorwürfe selbst nicht recht ernst nimmt, Komödie spielt. Die Begleitung der Singstimme fiel wohl drei Violen zu, aber es besteht auch kein Hindernis, die Ausführung einem Tasten- oder Zupfinstrument zurechtzulegen. In solchen Dingen gab jene Zeit der Praxis ganz freie Hand.

Zu 4. Das Frühlingslied Ludwig Senfls verkörpert, obwohl 30 Jahre später gedruckt als die Frottola, beinahe ein älteres Ideal der Formung. Pesenti legt die frei und individuell erfundene Liedmelodie in die Oberstimme, Senfl umkleidet eine wahrscheinlich gegebene, übernommene Liedweise, die im Tenor liegt, mit Nebenstimmen. Um so reifer und feiner hat Senfl den Organismus des Liedes innerlich durchgebildet. Bei Pesenti verlaufen die Nebenstimmen wie in zufälligen Linien; es ist wie eine von ferne geahnte Homophonie, die sich der Polyphonie bedient, weil sie eben noch keine anderen Mittel kennt. Senfl verbindet die Nebenstimmen durch das Kunstmittel der Nachahmung aufs in-

nigste mit der Liedmelodie — wie etwa Baß und Tenor in der 1., Sopran, Tenor und Baß in der 3., oder alle vier Stimmen mit Hilfe der melodischen Umkehrung in der 4. Verszeile; oder er führt, wie am Schluß, die Nebenstimmen frei gegensätzlich zur Hauptstimme. Sein Lied, das die innige, deutsche Empfindung zu so zartem und reinem Ausdruck bringt, ist ein wirklicher polyphoner Organismus.

Zu 5. Die Weihnachtsmotette des „Gründers der venezianischen Tonschule", Adrian Willaert, Kapellmeister an San Marco, macht die Stilwandlung so recht anschaulich, die sich am Anfang des 16. Jahrhunderts vollzog. Das Werk ist, trotz seiner Freude an Melismen, ein reines A-cappella-Stück; keine der vier Stimmen ist den andern unter- oder übergeordnet; jede nimmt das Motiv der einzelnen Textabschnitte nachahmend auf; und all diese kleineren, ruhiger oder gedrängter entwickelten Durchführungen sind miteinander in fast unmerklichem Übergang verwoben, so klar gegliedert das ganze Stück auch durch seine feine Modulationsordnung (natürlich im Sinne seiner Kirchentonart, der ionisch transponierten) auch ist. Die einzelnen Motive sind schlicht und gesangsgemäß erwachsen, aber dennoch bestimmt geprägt und gleichzeitig der geschmeidigsten Abwandlung fähig. — Gedruckt ist die Motette im 2. Buch der Motetten Willaerts; es folgt ihr im Original noch ein 2. Teil.

Zu 6. Nicht in allen französischen Chansons herrscht so rein die homophone Gestaltung wie in dem reizenden Träller- und Spottliedchen des Knabenchormeisters der Sainte Chapelle zu Paris. Wie hier das akkordische, vereinte Geplapper des Chors der Lästerzungen, so ist häufig auch die leicht gehandhabte Nachahmung anspruchsloser Motive zu humoristischer oder derb drastischer Wirkung benutzt. Nimmt man in unserem Stückchen den Refrain als besonderen Abschnitt, so wäre sein Aufbau mit ababa zu schematisieren; er könnte nicht einfacher und sinnfälliger sein; und eben das war es, was der Instrumentalmusik an der Chanson so sehr gefiel, daß sie sie als Vorbild wählte. Ebenso stark wie der Anteil des Frivolen an der Chanson ist übrigens der des Sentimentalen. Entnommen ist unser Beispiel, samt der Transposition um eine Terz nach unten, dem Neudruck Robert Eitners.

Zu 7. Der dreistimmige Karnevalsgesang des genialen Gio. Dom. del Giovane da Nola eröffnet das zweite Buch seiner „Canzoni villanesche" von 1541 und bedient sich auch völlig der Mittel der Villanella, unter denen der häufige Gebrauch reiner Quintenfolgen das auffälligste ist. Diese Satzfehler sind nicht mehr linkische Altertümlichkeiten, wie im Motetus, oder noch in dem mitgeteilten Messensatz Dufays, sondern volle Absicht. Man liebte in der Villanella im allgemeinen, den übersentimentalen und verstiegenen Ton des Madrigals durch Übertreibung zu parodieren; ebenso gern schlug man den strengen Satzregeln ein lustiges Schnippchen und ging dabei von der Beobachtung des naturalistischen Gesangs des Bauernvolkes aus, dem es auf ein paar Quintenparallelen auch heute noch nicht ankommt. — Der Gesang führt uns in das Fastnachtstreiben etwa im Festsaal eines napoletanischen Adelsherrn. Drei junge Leute, als blinde Bettler vermummt, treten vor die Damen und singen mit heuchlerischer Wehleidigkeit ihr Liedchen. Die Selbstvorstellung wie die Apostrophierung der Damen ist, seit Lorenzo de Medici, typisch für den Karnevalsgesang; dagegen ist unser Beispiel eines der wenigen, die sich schlüpfriger Zweideutigkeiten enthalten. Aus der Dialogisierung und reicheren musikalischen Einkleidung solcher Gesänge hat sich im Laufe des Jahrhunderts ein Stück Oper entwickelt.

Zu 8. Das Madrigal des Luca Marenzio ist eine Komposition der Schlußstrophe (commiato) einer Canzone des poetischen Abgotts der Komponisten im 16. Jahrhundert, des Petrarca („Quando il soave mio fido conforto"). Die tote Geliebte, Laura, erscheint dem Dichter im Traum, sucht ihn zu tröten und seinen Sinn vom Irdischen dem Himmlischen zuzuwenden; dann verschwindet sie, voll holden Zorns, ihn von seiner Liebe nicht abziehen zu können. Marenzios Werk malt meisterhaft das sinnlich-übersinnliche Traumbild. Der Beginn der Erzählung in den zwei vierstimmigen Chören verschiedener Schattierung, das Weinen, durch die chromatische Wendung versinnlicht; das Seufzen; der B-Akkord auf „lieblich", die motivische Verflechtung und Verwirrung beim Zorn der Geliebten, das „Schwinden", durch auseinanderstrebende Tonreihen gemalt: — all das zeigt eine geniale

Bilderkraft, Beherrschung und Beweglichkeit in der Anwendung der harmonischen und kontrapunktischen Mittel, und ist in einem psychologischen Gemälde von größter Wahrheit und Feinheit zusammengefaßt.

Zu 9. Giovanni Gabrielis Weihnachtsmotette zeigt den Unterschied der klangprächtigen, chörigen venezianischen Motette von der niederländischen kontrapunktischen Motette Willaerts am nämlichen Text. Ein höherer und ein tieferer Chor von je vier Stimmen bauen im Wechsel und Zusammentreten den Satz auf. Die Gestaltung der Chöre in sich ist homophon, in sich geschlossen, aber die einzelnen Stimmen sind doch noch meisterhaft selbständig geführt. Die kommende Zeit einer neuen harmonischen Auffassung kündigt sich in der Versetzung bei „et admirabile Sacramentum“ an oder in den Quintsext- und Septakkorden, nach denen man in dieser sicheren Anwendung in früheren Kirchenwerken vergeblich suchen würde. Kirchliche Feierlichkeit und kirchlicher Festjubel findet sich nicht leicht schöner beisammen als in diesem Jugendwerk des großen Venezianers.

Zu 10. Im Tanzlied Gastoldis, Kapellmeisters zu Mantua, kommt im Lied wieder ein Stück ganz rein instrumentaler Konzeption — reiner sogar als im gleichzeitigen wirklich instrumentalen Tanz — zum Ausdruck. Diese Balletti sind „zum Singen, zum Spielen und zum Tanzen“; aber die untergelegten Verse sind nichts als Zugabe, wollen nichts weiter ausdrücken als harmlose Lebenslust, und laufen in den Fa-la-Refrain, der den instrumentalen Zug betont, regelmäßig aus. In der Gestalt, die Gastoldi ihnen gegeben hat, haben diese Tanzlieder den größten Einfluß auf die idealisierte Tanzsuite geübt, viel mehr noch als in Italien in Deutschland.

Im Originaldruck steht das Stück eine Terz höher.

Zu 11. Will man das Ricercar (die Fuge mit mehreren Themen) des hochberühmten Organisten an S. Marco zu Venedig mit der Motette Willaerts vergleichen, so wird sogleich die Gleichheit der Gestaltung in die Augen springen, nur daß Merulo dem instrumentalen Stil durch Erfindung etwas plastischerer Themen gerecht werden muß. Daß die sechs Themen eben doch nicht pla=

stisch genug, zu nahe verwandt, und doch keines auf das andere motivisch bezogen sind, ist die Schwäche dieser frühen Fugenform. Das Stück ist genau nach dem alten Druck mitgeteilt, dem gar nichts daran liegt, die Stimmigkeit deutlich zu machen, der dafür aber die Verteilung der Stimmen auf die beiden Hände genau festlegt. Nur an wenigen Stellen sind Pausen zugesetzt. Das Verzierungswesen ist noch ein ziemlich mechanisches und unlebendiges; erst das 17. Jahrhundert hat sich das Fugenthema erarbeitet, in dem die Verzierung im Thema gleichsam aufgelöst ist, zur wesentlichen Erfindung gehört.

Zu 12. Die Instrumental-Canzon (Canzon francese) des italianisierten Niederländers Giovanni di Macque (Kapellmeister in Neapel) zeigt in aller Kürze die Wesenszüge dieser Form, aus deren Boden die Sonate herauswuchs: die frische und unfeierliche Erfindung der Motive, ihre ganz anspruchslose Durchführung und die klare Gliederung des Ganzen. Auf die Verarbeitung eines Doppelmotivs folgt die eines ganz kurzen Zwischengliedes (vom 10. bis 14. Takte); dann wird wieder ein Doppelmotiv im scherzhaften Spiel mit der Umkehrung kurz besehen; zum Schluß eine Coda, in der die Verlängerung des Motivs im Baß auch nur ein hübscher Witz ist. Im Originaldruck, der nicht erhalten ist, wird sicherlich die erste Durchführung, vielleicht auch die Coda, wiederholt; entnommen ist das lebendige Stück dem Tabulaturbuch des Heilbronner Organisten Johann Woltz (1617).

Zu 13. Die Motette von Heinrich Schütz, dem zu Dresden 1647 gedruckten zweiten Teil der „Symphoniae sacrae" op. X entnommen, zeigt den am Anfang des 17. Jahrhunderts gewonnenen Begriff des Konzertierens. Soviel Altertümliches sie auch in der harmonischen Haltung (noch nicht unser G-dur, sondern die stets zur Unterdominante strebende mixolydische Kirchentonart) noch beibehält, ebenso wie in der Behandlung der Instrumente, denen man leicht ebenfalls die Textworte unterlegen könnte, um damit eine allerdings seltsame, in der Beteiligung der Stimmen parteiische dreistimmige Vokalmotette zu erhalten: — so springt doch auch das Neue in die Augen. Im ersten Teil das unbeirrt gleichmäßige und stetige Wandeln des Basses, das auch poetisch so schön die Zuversicht des Beters symbolisiert (der

Text ist aus dem 2. Buch des Alten Testaments und dem Psalter frei zusammengestellt). Dieser Instrumentalbaß, thematisch völlig selbständig, gibt nur den harmonischen Grund für die frei ariose Deklamation der Gesangstimme und das Wechselspiel von Stimme und Instrumenten. Der zweite Teil ist ein rhythmisch und melodisch einheitliches, auf einem kurzen Motiv aufgebautes, durch das konzertierende Prinzip belebtes Ganze, wie es das 16. Jahrhundert noch nicht hätte gestalten können.

Zu 14. Die Kammerkantate des in Modena und Bologna wirkenden, als Violoncellspieler berühmten Domenico Gabrielli vermittelt ein typisches Bild dieser Form. Drei rezitativische Abschnitte, deren letzter in ein Arioso ausläuft, rahmen zwei Arien in der Dakapo-Form ein; in der zweiten kontrastiert der Mittelteil stärker als in der ersten. Die Maße sind noch klein, die Koloratur ist noch maß- und sinnvoll, was bei der gleichzeitigen und späteren Opernarie, deren Rahmen durch Vor- und Zwischenspiele der Orchesterbegleitung ausgeweitet wird, und die die Gesangstimme etwa zur Rivalität mit einem konzertierenden Instrument aufruft, nicht immer der Fall ist.

Zu 15. Die Liebesklage von Adam Krieger, eine Art „Wanderers Nachtlied" des 17. Jahrhunderts, gibt ein Beispiel der einfachsten Strophenliedform, die ja von allen Formen des ältesten Adels und der stärksten Lebenskraft sich rühmen kann. Im Gegensatz zur Kantate, die nach instrumentalen Gesetzen aufbaut, einen auf ihre Bedürfnisse zugeschnittenen Text fordert und immer das Streben hat, sich auszuweiten, lauscht die Strophenmelodie auf ihren Text und drängt den ganzen Gehalt, das Wesen der Dichtung in ihren engen Rahmen zusammen. Wie einheitlich und doch im einzelnen so tief ausdrucksvoll Krieger sein Lied aus den vier Melodiezeilen geformt hat, das läßt sich in der Kürze gar nicht klarmachen. — Das fünfstimmige Ritornell (etwa für fünf Violinen und Generalbaß) weist auf den Ort hin, wo Kriegers Liedkunst ihre Heimstätte hatte: in den studentischen Collegia musica. Das kurze Stück, das uns gleichzeitig als Probe der Struktur der alten deutschen Tanzsuite gelten muß, ist, wie A. Heuß, der Herausgeber von Kriegers Liedern (in

den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ Band 19) sagt, eine „kleine instrumentale Poesie“.

Zu 16. Antonio Caldaras Triosonate für zwei Geigen und Basso Continuo (durch Violoncello und Cembalo auszuführen) ist ein schönes Beispiel der altitalienischen Sonata da Chiesa, wie sie hauptsächlich durch Arcangelo Corelli ihre endgültige Gestalt empfangen hatte. Zwei Satzpaare, jedes von ihnen wieder gegensätzlich gebildet: das erste „Grave“ mehr Einleitung — besonders der erste Forte-Abschnitt wirkt wie ein Tor, das sich feierlich öffnet und schon den Blick in eine ruhig und streng geordnete Welt gestattet. Das folgende Fugato bringt dann ein bewegteres, aber immer noch gebundenes und gehaltenes Leben zum Ausdruck; an der Durchführung des zweiten Motivs beteiligt sich auch der Baß, der beim ersten nur einmal thematisch das Wort ergriffen hatte. Das zweite „Grave“ ist einer der spirituellen hymnischen Gesänge, in denen die besten italienischen Meister der Zeit ihr Tiefstes und Innerlichstes aussprechen; das zweiteilige Schluß-Allegro knüpft mit seinem tapferen Schreitbaß und seiner Festigkeit sehr fein wieder an das erste Largo an und gönnt auch der Virtuosität einen bescheidenen Raum. — Eine ausgezeichnete Bearbeitung für den praktischen Gebrauch hat die Sonate durch Hugo Riemann (Collegium musicum Nr. 44) erfahren.

Zu 17. Die Solosonate des Piemontesen G. B. Somis, der als Schüler Corellis und als Lehrer von Giardini, Pugnani und Leclair eine wichtige Rolle als künstlerischer Vermittler gespielt hat, mischt Elemente der Kirchen- mit solchen der Kammersonate. Die langsame Einleitung stammt aus der Sphäre der Sonata da Chiesa, aber atmet doch schon den Geist der Intimität. Die beiden andern Sätze aber sind idealisierte zweiteilige Tanzstücke, der erste etwa eine Allemande, der zweite ein volkstümlicher Rigaudon; und beide haben eine abgekürzte Reprise, Wiederkehr des ersten Teiles. Der Durchführungsteil ist noch durch eine bloße Transposition des Themas in die Paralleltonart ersetzt: der dramatische Dualismus der Sonatenform war um diese Zeit (gegen 1725) noch nicht klar erkannt. Die Sonate ist nach einer Handschrift der Kgl. Hausbibliothek zu Berlin wiedergegeben.

Zu 18. Das Präludium aus der dritten der englischen Suiten Bachs, von denen vier der Einleitungen überhaupt mit Konzertgeist erfüllt sind, prägt den Typus des Concerto grosso reiner und einfacher aus, als vielleicht irgendeines der Brandenburgischen Konzerte selber. Dem Tutti tritt ein dreistimmiges Concertino gegenüber, das etwa mit Flöte, Viola und Violoncello zu besetzen wäre. Man kann an dem Satze sehr gut sehen, wieviel die spätere Sonatenform dem Konzert verdankt: die vorbereitete Wiederkehr ist bereits vorgebildet; das dramatische Wechselspiel zwischen Tutti und Solo arbeitet dem Durchführungsteil vor; die Vorausdeutung wird besonders stark, wenn, wie in unserm Falle, das Motiv des Concertino mit dem stürmischen und energischen Kopfthema des Tutti kontrastiert. — Daß die Ausführung des Stückes auf Bachs zweimanualigem Cembalo auch eine andere dynamische Interpretation zuläßt, als die gegebene, sei ausdrücklich angemerkt.

Zu 19. In der kleinen *Klaviersuite* des markgräflich badischen Kapellmeisters J. K. F. Fischer ist der Inhalt der Suite, wie ihn Froberger mit der Satzfolge Allemande—Courante—Sarabande—Gigue festgelegt hatte, nach modernerem französischem Muster zugunsten einer bunteren und freieren Tanzwahl verlassen. Auf ein sanftbewegtes, durch ein paar Motive gleitendes Präludium — das in unserer Sammlung die freien Formen der Klavierliteratur vertreten mag — folgt eine Passacaglia in *Rondoform*, allerdings weit entfernt von dem Begriff einer Variationenreihe über obstinatem Baßmotiv, wie ihn Bach mit dem Namen Passacaglio verband; dann eine frische Bourrée und ein modisches Menuett. Zum Wichtigen dieser Kleinkunst gehört das Verzierungswesen: der Triller ohne Nachschlag (~), der Halbtriller oder Mordent (~|~), der einmal die untere Nebennote berührt, und die Verbindung dieser beiden Verzierungen (~~|~). Das „Musikalische Blumenbüschlein", aus dem unser Beispiel stammt, liegt, nebst allen anderen Klavier- und Orgelwerken Fischers, in einem durch v. Werra besorgten Neudruck vor.

Zu 20. Die kleine *Choralbearbeitung* Johann Pachelbels zeigt in nuce die Form des Einleitungssatzes, die Joh. Seb. Bach für die größere Zahl seiner Choralkantaten gewählt

hat; nur daß bei ihm zum Verhältnis der drei tieferen Vokalstimmen zu dem Choral auch noch das Orchester sein tiefsinniges Wort zu reden hat. Die Melodie unseres Chorals stammt aus Nicolaus Selneccers „Christlichen Psalmen“ von 1587; die Dichtung Ludwig Helmboldts dazu lautet in ihrer ersten Strophe:

Nun laßt uns Gott den Herren Für alle seine Gaben,
Dank sagen und ihn ehren Die wir empfangen haben;

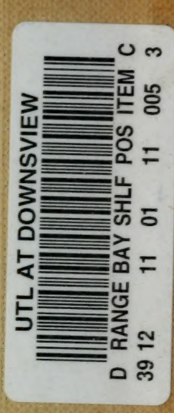
und sie stand wohl auch Pachelbel bei der Komposition seines Vorspiels vor Augen. Pachelbel leitet die erste Zeile mit einem Fugato ein, das das verkürzte Anfangsmotiv des Chorals benutzt; im übrigen bringen die Unterstimmen in traulichen und bewegten Motiven das Frohlocken eines dankerfüllten Herzens zum Ausdruck: der Pralltriller ist in diesem Sinn sehr bezeichnend. Am Schluß hat Pachelbel noch schön der letzten Zeile des Gedichtes gedacht:

Erhalt uns in der Wahrheit Zu preisen deinen Namen
Gib ewigliche Freiheit Durch Jesum Christum, Amen.

Zu 21. Der Quartettsatz Haydns ist der erste Satz des zweiten jener „Russischen“ oder „Jungfern“-Quartette, mit denen Haydn, nach zehnjähriger Pause in seiner Quartettproduktion, die „neue besondere Art“ der Arbeit als Prinzip der Sonatenform hingestellt hat. Ein Merkmal dieses Prinzips ist die Sparsamkeit des melodischen Stoffes. Keines der vier Instrumente sagt mehr etwas Gleichgültiges, etwas, was nicht auf den einheitlichen Gesamtcharakter des Satzes bezogen wäre. Das Hauptmotiv im Thema unseres Satzes ist das kleine Fanfarenmotiv, mit dem die erste Geige einsetzt: der Ausdruck eines frohen und tüchtigen Lebenswillens, dessen melodischem Programm die drei anderen Instrumente zunächst durchaus zustimmen, und später es selber aufnehmen. In gemeinsamem, helfendem Drang wird (21. Takt) das zweite Thema gewonnen, in dem ein festes Ziel frohlockend erreicht scheint und nach zwei sinnigen Einwürfen jubelnd bestätigt wird. In dem Abgesang der letzten vier Takte tut das erste Motiv seine innige Befriedigung über das Geleistete kund. — Allein die eigentliche Prüfung steht erst noch bevor in dem Durchführungsteil, der hier fast ebensoviel Takte umfaßt wie der ganze erste Teil. Das Violoncello, dann die erste Geige will die Arbeit

beginnen, aber das rhythmische Motiv, das am Anfang Zustimmung und Stütze war, bringt eine Hemmung. Mit einem kräftigen Ansatz in der soliden Unterdominante soll sie überwunden werden; alles hilft mächtig zusammen, und nach sechs Takten ist denn auch schon die Reprise in der Grundtonart scheinbar gewonnen. (Diese „falsche Wiederkehr", „fausse reprise", ist eine der Erbschaften, die Haydn von Ph. Em. Bach übernommen, aber, wie hier, unendlich vertieft hat.) Aber nur scheinbar. Die erste Geige wird gleich selber kleinlaut, die zweite und die Bratsche werfen ihren Zweifel hinein; und nun erst beginnt der ernsthafte Kampf, der den Charakter des Kämpfenden enthüllt, und der schließlich in den vier drohend abbrechenden Schlägen sich zusammenballt. Das Hauptthema in c-moll zeigt den ganzen Ernst der Probe, bringt aber auch die Lösung, das „Bestanden!", und nun erst kann die Wiederkehr in ihrer vollen musikalischen oder geistigen Wirkung einsetzen. Und es ist der Lust und Bewunderung kaum ein Ende, den kleinen Veränderungen nachzugehen, die der Haydnsche Reichtum an Geist und Gemüt in ihr noch angebracht hat.

Inhalt.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 01 11 005 3

